1844

LA PEINTURE

CHEZ LES ANCIENS

SUIVI DE

L'HISTOIRE DES PEINTRES

Par Alex. Dumas.

—

TOME II.

Bruxelles et Leipzig.

MELINE, CANS ET COMPAGNIE.

Librairie, Imprimerie et Fonderie.

—

1845

202
T4

Ulrich Middeldorf

LA

PEINTURE CHEZ LES ANCIENS.

SÄCHS.
FRANZÖES.
VERTRAG.
1856.

LÉONARD DE VINCI.

Léonard naquit au château de Vinci, dont on voit encore aujourd'hui les ruines près du lac de Fucecchio, situé à quelques lieues de Florence : de là son nom de Léonard de Vinci. C'est le fils naturel d'un notaire. Certes, le proverbe qui dit que les enfants de l'amour sont plus heureusement doués que les autres dut acquérir une nouvelle faveur de l'exemple qu'apporta le jeune Léonard prédisposé à

l'élégance, à l'art, à la science. Sa figure était belle, sa taille admirablement proportionnée, son esprit disposé à comprendre avec facilité et à s'appliquer avec persévérance : chose rare! avec la rectitude de jugement du mathématicien, il avait l'imagination brillante de l'artiste ; et avec la frivolité apparente de l'homme du monde, l'application profonde de l'écolier. Aussi, en voyant son fils à la fois poëte, géomètre, mécanicien, peintre, danseur, écuyer et musicien, le brave notaire ne savait-il véritablement à quelle spécialité il devait destiner celui que tout le monde s'accordait à regarder autour de lui comme un prodige de précoce universalité, lorsque l'enfant tira son père d'embarras en optant lui-même pour la peinture. Le bon notaire prit alors quelques-uns des dessins de son fils, et les alla porter à André Verrocchio, autre phénomène du même genre, et qui s'était lui-même acquis une quintuple réputation

comme peintre, statuaire, graveur, orfévre et musicien. Verrocchio regarda les dessins avec une attention qui indiquait l'importance dont ils étaient à ses yeux, et demanda à maître Pierre (c'est ainsi que se nommait le père de Léonard) quel était l'artiste dont il les tenait : ce à quoi maître Pierre répondit que l'artiste était son propre fils, bambin âgé de douze ans. Verrochio n'en voulait rien croire : on lui amena l'enfant, qui traça sous ses yeux quelques figures d'hommes, d'animaux, et de fleurs. Il fallut bien alors que l'incrédule Verrocchio fût convaincu, et le jeune Léonard entra dans la boutique du maître qu'il devait bientôt surpasser.

Trois ans après, André Verrocchio peignant pour les moines de Vallombreuse un tableau de saint Jean baptisant Jésus, Léonard fit dans ce tableau cet ange si plein de grâce qu'on montre encore aujourd'hui comme son premier ouvrage, et que son maître trouva

si parfait qu'il ne voulut point y retoucher : il resta tel qu'il était sorti du pinceau de l'élève de quinze ans.

Mais, tout en devenant un grand peintre, Léonard n'abandonnait ni les autres arts, ni les sciences ; il jouait de différents instruments, et entre autres d'une lyre dont il était à peu près l'inventeur ; chimiste habile, il s'amusait quelquefois à former, par le mélange de matières inodores, quelque odeur détestable, qui forçait tous ceux qui se trouvaient dans l'appartement à s'enfuir ; d'autres fois il appliquait la mécanique à la mystification : un fauteuil, où un critique impertinent se croyait bien solidement assis, se mettait tout à coup à courir autour de la chambre, au grand effroi de celui qui se trouvait victime de cette locomotive inattendue ; il faisait des oiseaux qui volaient tout seuls. des quadrupèdes qui marchaient par un mécanisme intérieur ; il trouvait des machines

propres à percer des rochers ; il inventait des instruments qui soulevaient des poids énormes : un jour il proposa d'enlever l'église Saint-Laurent, et de la replacer sur une autre base. Aussi ne parlait-on à Florence que du jeune Léonard de Vinci. Cette réputation s'étendit jusque dans les campagnes environnantes : un jour un paysan vint trouver *ser Piero,* et lui apportant une espèce de bouclier, qu'il avait fait avec le tronc d'un figuier, le pria de faire couvrir ce bouclier de peintures par son fils ; peu lui importait lesquelles : au reste, il laissait l'artiste parfaitement libre de sa fantaisie. Comme le notaire, grand amateur de chasse et de pêche, avait souvent trouvé dans ce même paysan un excellent compagnon, il se chargea de la commission, prit le bouclier et le remit au jeune Léonard. Léonard commença d'abord par redresser le bouclier au feu, puis il le fit polir, puis il l'enduisit de blanc. Pendant

tout ce travail il rêvait à la chose qu'il peindrait dessus, et se détermina pour une tête de Méduse : alors il rassembla mystérieusement dans son atelier, fermé à tout le monde, des couleuvres, des lézards, des chauves-souris, des crapauds, des grillons, des sauterelles, des papillons de nuit ; et de tous ces êtres hideux, de ces reptiles bizarres et terribles, il composa un seul monstre qui, sortant d'un rocher, lançait la flamme par les yeux, et la fumée par la bouche et par les narines. C'était la Méduse qu'il avait rêvée.

Alors, satisfait de son œuvre, Léonard place le bouclier dans un jour favorable, l'encadre de mousse et de branches d'arbre, appelle son père et le lui montre. Hercule y eût vu une nouvelle hydre à combattre, et fût tombé sur le bouclier à grands coups de massue. *Ser Piero* n'était pas un Hercule : il poussa un grand cri de terreur, et se retourna vers la porte avec l'intention de s'enfuir le plus

vitement qu'il pourrait. Léonard l'arrêta :

— C'est bien, mon père, lui dit-il ; j'en suis venu à mon désir : ce que vous prenez pour un monstre vivant et inconnu n'est rien autre chose que la peinture que vous m'avez demandée ; prenez le bouclier de votre paysan et emportez-le.

Ce disant, le jeune Léonard jeta bas la mousse et les branches d'arbre, prit la rondache, et la présenta à son père, lequel ne savait encore s'il devait la prendre ; mais lorsqu'il se fut bien convaincu que c'était en effet un miracle de l'art et non point un jeu de la nature, il ne se le fit pas redire à deux fois : il prit le chef-d'œuvre et l'emporta ; seulement, comme il fallait un bouclier au paysan, *Ser Piero* acheta un vieil écu de hasard, sur lequel était un cœur percé d'une flèche, et le donna comme chose fort précieuse à son compagnon, qui heureusement pour lui se connaissait mieux en chasse et en

pêche qu'en peinture. Quant à la Méduse, il la vendit cent ducats à des marchands, lesquels la revendirent bientôt trois cents écus au duc Galéas.

Vers le même temps, Léonard s'occupa de deux compositions bien différentes. L'une était une Vierge, près de laquelle il plaça une carafe d'où s'échappait un charmant bouquet de fleurs, qui paraissaient si fraîchement cueillies que la rosée perlait encore dessus; l'autre était un Neptune, dont le char traîné par des chevaux marins fend une mer toute peuplée de tritons, de néréides, d'orques et de dauphins. Or, si l'on veut savoir vers quelle époque étaient achevés ces ouvrages, c'était vers 1478, cinq années avant la naissance de Raphaël, lorsque Michel-Ange n'avait que quatre ans! Aussi, selon toute probalité, Léonard de Vinci gagnait-il un argent fou : sans autre fortune que son art, il était le jeune homme le plus élégant de Florence,

avait les plus beaux chevaux de la Toscane, et menait près des femmes un train de prince. Or, d'après la façon dont son brave homme de père avait escamoté à son profit la tête de Méduse, on peut penser que l'argent que le jeune Léonard jetait ainsi à pleines mains ne sortait pas des coffres du vieux notaire.

Que sont devenus tous les chefs-d'œuvre que le futur auteur du Cénacle fit dans cette première partie de sa vie? Sans doute, pour la plupart, ils se perdirent : on sait seulement qu'il exécuta beaucoup de portraits, parmi lesquels étaient celui d'un capitaine de bohémiens nommé *Scaramuccia* et celui d'Amerigo Vespucci, qui, à cette époque, n'avait pas encore donné son nom à un monde. C'est de cette période aussi que date la tête de Méduse entourée de serpents, qui est aujourd'hui dans la Galerie des Offices, et qu'il ne faut pas confondre avec celle que Léonard peignit sur la recommandation de

son père; enfin l'ébauche d'une Adoration des Mages, qui se trouve dans l'Académie des beaux-arts de Florence, et un grand carton d'Adam et Ève, qui ne nous est point parvenu.

Maintenant, comment se fait-il que les Médicis, ces chercheurs d'hommes qui découvrirent Michel-Ange à treize ans, ne paraissent avoir fait aucune attention à Léonard de Vinci, le plus élégant cavalier, le plus grand peintre, le plus fort mécanicien de Florence à cette époque? C'est un de ces mystères d'injustice comme la vie des grands hommes en recèle toujours quelques-uns.

Aussi Léonard de Vinci était-il déjà résolu de quitter Florence, lorsqu'on vint lui proposer de s'attacher à Louis-Marie Sforza, qui d'avance voulait à force de gloire se faire pardonner sa future usurpation.

En effet, trois écoliers, échauffés par la lecture de Tite-Live, avaient cru refaire de

l'histoire antique, et venaient d'assassiner Galéas.

Son fils, âgé de huit ans, lui avait succédé sous la tutelle de son oncle, ce même Louis-Marie Sforza dont nous venons de parler, et qu'on appelait *il Moro*, non point (comme l'ont répété les uns après les autres les historiens qui ont traité de cette époque) parce qu'il avait le teint basané, mais tout simplement parce qu'il portait un mûrier pour armes.

Or on avait parlé à Louis-Marie Sforza de Léonard de Vinci, et Louis-Marie Sforza fit demander au jeune homme de quoi il était capable.

Il est curieux de voir l'opinion que Léonard de Vinci avait de lui-même à l'âge de vingt-huit ans.

Voici ce qu'il répondit :

« Mon très-illustre seigneur, ayant vu et examiné attentivement jusqu'à ce jour les

travaux de tous ceux qui se réputent maîtres et inventeurs d'instruments de guerre, et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien autre chose que ce qui est parfaitement connu jusqu'à ce jour, je m'efforcerai, sans porter préjudice à personne, de me faire comprendre de Votre Excellence en lui révélant mes secrets. En attendant le temps opportun d'en venir à cet effet, je mettrai sous les yeux de Votre Excellence la note suivante :

« 1° J'ai un moyen de faire des ponts très-légers, et propres à être transportés facilement, à l'aide desquels on peut poursuivre et fuir l'ennemi ; j'en ai d'autres qui sont incombustibles, faciles à lever et à poser, et j'ai de plus encore des secrets pour brûler et détruire ceux des ennemis.

« 2° Je sais comment on peut, pendant le siége d'une place, tarir l'eau des fossés, et faire une multitude de ponts volants à éche-

lons, et toutes sortes d'autres instruments propres à faire réussir ladite expédition.

« 3° *Item :* Si, par la hauteur des ouvrages, ou par la force du lieu, on ne pouvait dans le siége d'une place faire usage de bombardes, j'ai le moyen de ruiner toute citadelle ou forteresse qui ne serait point bâtie sur le roc.

« 4° En outre, je possède le secret de faire des bombardes très-commodes, et faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête et dont la fumée peut, en épouvantant l'ennemi, le jeter dans la confusion.

« *Item :* Au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zigzag, j'ai encore la faculté de faire avancer jusqu'à un certain..., dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou sous un fleuve.

« 6° *Item :* Je fais des chariots couverts, sûrs et indestructibles, lesquels entrent dans les rangs de l'ennemi avec leur artillerie, si

bien qu'il n'y a si grande quantité de gens d'armes que ces chariots ne rompent ; en outre, derrière ces chariots, et protégée par eux, l'infanterie peut s'avancer sans aucun empêchement.

« 7° *Item :* Le cas échéant, je ferai des bombardes, mortiers et des passe-volants tout à fait inconnus, de très-belle et très-utile forme.

« 8° Là où les bombardes seraient insuffisantes, je composerai des catapultes, des balistes, des trébuchets et d'autres instruments hors d'usage, et d'une admirable efficacité ; enfin, selon les différents cas, je composerai une infinité de moyens offensifs.

« 9° Et lorsque le combat se livrerait sur mer, je puis encore construire une multitude d'autres instruments offensifs et défensifs, des vaisseaux qui résisteront aux coups des plus grosses bombardes ; je puis enfin

composer des poudres et des fusées [1].

« 10° En temps de paix je crois pouvoir soutenir la concurrence avec quelque architecte que ce soit pour la construction des monuments publics ou des maisons particulières ; il en est de même pour conduire tout cours d'eau d'un lieu à un autre.

« 11° *Item :* Je conduirai à bonne fin tous travaux de sculpture en marbre, en bronze ou en terre ; et pareillement en peinture, j'espère pouvoir soutenir avantageusement la comparaison avec qui que ce soit.

« Je pourrais encore donner mes soins à la statue équestre qui doit être élevée à la gloire immortelle du seigneur votre père d'heureuse mémoire, et à celle de la noble maison des Sforza.

[1] Il est sans doute ici question du feu grégeois, dont Léonard de Vinci donne la recette dans ses manuscrits.

« Et si quelques-unes des choses dites étaient jugées impossibles ou infaisables, je déclare que je suis prêt à en faire l'expérience dans votre parc ou dans quelque autre lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande le plus humblement que je puis. »

La réponse de Sforza ne se fit pas attendre ; il invitait Léonard à venir à sa cour. Le jeune homme, plein de joie et d'espérance, quitta donc Florence pour Milan ; l'époque précise, on l'ignore ; il est probable cependant que ce fut vers l'an 1486.

Et maintenant que Léonard s'était offert à Louis-Marie Sforza comme mécanicien, comme ingénieur, et au besoin comme peintre et comme statuaire, voulez-vous voir de quelle façon il se présenta à la cour de Milan ; je traduis textuellement Vasari :

« Léonard, précédé de sa grande renommée, vint à Milan, et fut présenté au duc

Ludovic Sforza, successeur de Jean Galéas. Le duc aimait beaucoup à entendre jouer de la lyre, parce qu'il en jouait lui-même ; aussi Léonard arriva-t-il avec l'instrument qu'il avait fabriqué presque en argent massif, et auquel il avait donné la forme de la tête osseuse d'un cheval ; forme bizarre, mais qui ajoutait aux sons quelque chose de plus sonore et de plus vibrant. Dans une joute musicale, Léonard surpassa tous les instrumentistes qui avaient été appelés pour se faire entendre ; de plus, il fut reconnu le plus habile poëte improvisateur de son temps. Aussi le duc, après l'avoir entendu, fut-il tellement épris de ses talents, qu'il le combla de compliments et de caresses, et lui demanda même un tableau d'autel, la Nativité de Notre-Seigneur, que le prince offrit à l'empereur quand il fut terminé. »

La première œuvre d'art qu'exécuta Léonard de Vinci, reconnu par Louis Sforza le

premier joueur de lyre et le premier improvisateur du temps, fut donc (nous le savons grâce à Vasari) un tableau de la Nativité de Notre-Seigneur.

Ce tableau eut un tel succès que Louis Sforza commanda aussitôt au peintre le portrait de ses deux maîtresses, Cécile Galerani et Lucrèce Crivelli, les deux plus belles personnes de Milan. Le portrait de Cécile, qui elle aussi était poëte, s'est perdu depuis, et il n'en reste qu'une copie à l'Ambrosienne : quant à Lucrèce, qui sait ! c'est peut-être cette femme inconnue, vêtue de brocart rouge et or, que nous possédons au musée de Paris.

Tout en exécutant ces travaux particuliers, Léonard avait mission du duc de lui composer une académie. Cette académie exista ; mais, comme le portrait de Cécile, elle disparut, elle et les savants qui la composèrent, si bien qu'il ne reste plus que le sceau de l'artiste qui

l'avait institué, et qui porte cet exergue : *Academia Leonardi Vinci.*

Puis vint la commande de la fameuse statue équestre dont l'artiste avait tant désiré obtenir l'exécution ; elle suivit probablement de très-près la livraison des tableaux de la Nativité et des portraits de Cécile et de Lucrèce, car nous trouvons dans les manuscrits de Léonard cette note écrite de sa main :

« Je commençai la statue le 23 avril 1490. »

Et, à propos de cette note, un mot sur un étrange caprice de Léonard, celui de tous les peintres peut-être qui a le plus écrit ; c'est qu'à la manière des Hébreux il écrivit constamment de droite à gauche. Pourquoi cela ? Pour dérouter les curieux, disent les commentateurs.

Comme nous n'avons pas de meilleure raison à donner, bonne ou mauvaise nous reproduisons celle-là.

Léonard demeura à Milan, selon toute pro-

babilité, comme nous l'avons dit, de 1486 à 1499. Voici, outre les œuvres déjà susmentionnées, la série de ses travaux pendant quinze ans.

D'abord il s'occupa constamment du modèle de sa statue équestre, qui fut, pendant douze ans de sa vie, le fond sur lequel pour ainsi dire il broda ses autres travaux ; en effet on voit, par les notes mêmes de l'artiste, qu'il portait le plus grand intérêt à cette œuvre colossale, dont il fut obligé de renouveler plusieurs fois l'armature.

Puis, en outre, et comme à ses moments perdus, il composa toutes les décorations destinées aux fêtes données à l'occasion du mariage de Jean Galéas et d'Isabelle d'Araragon ; ces fêtes, qui devaient surpasser en splendeur celles dont le fameux Brunellesco avait été le directeur à la cour de Florence, furent pour Léonard (si l'on en croit encore ses notes) l'objet d'une grande préoccupation.

Puis, revenant sans cesse à la mécanique, sa science favorite, il se charge de l'irrigation des prairies du Milanais, détourne des cours d'eau, invente des machines hydrauliques d'un effet inouï, et répand sur tout le sol milanais cette fertilité surnaturelle et cette verdure colossale qui aujourd'hui fait encore l'admiration des peintres qui traversent ces magnifiques paysages sans se douter que c'est à leur confrère Léonard de Vinci qu'ils doivent ces premiers plans dont Dieu, avec la masse neigeuse des Alpes, avait d'avance fait les sublimes lointains.

En outre, il écrivit, et toujours de droite à gauche, selon son habitude, son traité de peinture, son traité de perspective dont parle Benvenuto Cellini, son traité du mouvement local que cite dans une lettre son ami frère Luc Paciolo, son traité de la lumière et des ombres qu'il relate lui-même et dont on possède au reste le manuscrit, son traité des

mouvements du corps de l'homme, et enfin son traité d'anatomie du cheval.

En outre, il avait fait trois ouvrages qui n'ont pas été retrouvés.

Le premier était une série de dessins, dans laquelle il indiquait la manière de se servir de toutes sortes d'armes, soit pour attaquer, soit pour se défendre ;

Le second, un recueil de trente moulins de formes et d'usages différents ;

Le troisième, un ouvrage sur le vol des oiseaux.

Le vol des oiseaux avait en effet fort préoccupé Léonard de Vinci ; car non-seulement il reste tous les dessins qu'il a faits sur les différents vols des oiseaux, mais encore de temps en temps les marges de ses manuscrits sont recouvertes d'images d'ailes artificielles et mécaniques, destinées à faciliter cette éternelle et fantastique recherche du vol de l'homme.

De plus, et en même temps, Léonard in-

troduisait dans le Milanais la gravure sur bois et la gravure sur cuivre.

Puis, revenant à la peinture, qui, sans être son art de prédilection, était cependant celui dans lequel il devait exceller, il faisait le beau tableau de la Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jean et saint Michel, le seul des tableaux de Léonard qui porte une date, 1492.

Puis il exécuta à l'huile, dans le réfectoire des Grâces, à Milan, les portraits de Louis Sforza, de sa femme et de ses enfants. Ce fut comme il achevait ces portraits, c'est-à-dire vers 1496, que le tableau qui devait être regardé comme son chef-d'œuvre, et par conséquent éterniser sa mémoire, lui fut commandé : nous voulons parler de la magnifique composition du Cénacle, plus connue sous le nom de la Cène.

Comme toujours, Léonard de Vinci, en sa qualité de chimiste, se préoccupa d'abord des moyens matériels d'exécution.

Léonard avait malheureusement décidé qu'il peindrait son tableau à l'huile, suivant en cela la nouvelle méthode exportée d'Allemagne en Italie par Jean de Bruges : en effet l'huile, qui admet toutes les retouches qu'il convient à l'artiste de faire, allait admirablement au génie tâtonneur de Léonard de Vinci, cet éternel désireur de l'impossible, c'est-à-dire de la perfection. Il prépara donc lui-même non-seulement les huiles, mais encore l'enduit sur lequel il devait peindre ; aussi les soins de l'architecte chargé par Louis Sforza de préparer à son peintre favori le local du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, se bornèrent-ils à peu de travaux et surtout à peu de dépenses, comme on peut le voir par la note suivante retrouvée dans ses livres :

« *Item, per lavori fatti in refettorio dove dipinge Leonardo gli Apostoli, con una finestra, lire* 37 *e soldi* 16. »

Un an auparavant, le Montorfano, artiste

déjà plus que médiocre, avait peint à l'une des extrémités de ce réfectoire Jésus entre les deux larrons.

Puis, les moyens matériels préparés, Léonard passa aux travaux de la pensée.

D'abord il fit un carton de grandeur égale à celle qu'il devait donner à son tableau, c'est-à-dire de trente et un pieds quatre pouces de large et de quinze pieds huit pouces de haut.

Puis ensuite il peignit séparément les figures des douze apôtres et celle de Jésus.

Enfin, il refit une troisième fois ces mêmes têtes au pastel.

Maintenant, veut-on savoir comment Léonard procédait en général pour ses tableaux, et comment particulièrement il procéda dans son chef-d'œuvre, qu'on lise ce fragment publié en 1554 par Jean-Baptiste Giraldi ; il est tiré de son Discours sur le roman et la comédie, et nous l'empruntons au bel ouvrage de Stendhall, *De la peinture en Italie*.

« Le poëte dramatique doit suivre l'exemple du fameux Léonard de Vinci : ce grand peintre, quand il devait introduire quelque personnage dans un de ses tableaux, s'enquérait d'abord en lui-même de la qualité de ce personnage, s'il devait être du genre noble ou vulgaire, d'une humeur joyeuse ou sévère, dans un moment d'inquiétude ou de sérénité, s'il était vieux ou jeune, juste ou méchant; après avoir par de longues méditations répondu à ces demandes, il allait dans les lieux où se réunissaient d'ordinaire les gens d'un caractère analogue, il observait attentivement leurs mouvements habituels, leur physionomie, l'ensemble de leurs manières; et toutes les fois qu'il trouvait le moindre trait qui pût servir à son objet, il le crayonnait sur le petit livre qu'il portait toujours avec lui; lorsque, après bien des courses, il croyait avoir recueilli des matériaux suffisants, il prenait enfin les pinceaux.

« Mon père, homme fort curieux de ces sortes de détails, m'a raconté mille fois que Léonard employa surtout cette méthode pour son fameux tableau de Milan.

« Il avait terminé son Christ et ses onze Apôtres, mais il n'avait fait que le corps de Judas ; la tête manquait toujours, et il n'avançait pas son ouvrage. Le prieur, impatienté de voir son réfectoire embarrassé de l'attirail de la peinture, alla porter ses plaintes au duc Ludovic, qui payait très-noblement Léonard pour cet ouvrage. Le duc le fit appeler et lui dit qu'il s'étonnait de tant de retard. Vinci lui dit qu'il avait lieu de s'étonner à son tour des paroles de Son Excellence, puisque la vérité était qu'il ne passait point de jour qu'il ne travaillât deux heures entières à ce tableau.

« Les moines revenant à la charge, le duc leur rendit la réponse de Léonard.

« —Seigneur, lui dit l'abbé, il ne reste plus à faire qu'une tête, celle de Judas ; mais il y a

plus d'un an que non-seulement il n'a point touché au tableau, mais qu'il n'est pas même venu le voir une seule fois.

« Le duc irrité fait revenir Léonard :

« — Est-ce que ces pères savent peindre? répond celui-ci. Ils ont raison, il y a longtemps que je n'ai mis le pied dans leur couvent, mais ils ont tort quand ils disent que je n'emploie pas tous les jours deux heures au moins à cet ouvrage.

« —Comment, dit le duc, si tu n'y vas pas?

« —Votre Excellence saura qu'il ne me reste plus à faire que la tête de Judas, lequel a été cet insigne coquin que tout le monde sait; il convient donc de lui donner une physionomie qui réponde à tant de scélératesse; pour cela il y a un an et peut-être plus que je vais tous les jours soir et matin au *Borghetto,* où Votre Excellence sait bien qu'habite toute la canaille de sa capitale; mais je n'ai pu encore trouver un visage de scélérat qui satis-

fasse à ce que j'ai dans l'idée ; une fois ce visage trouvé, en un jour je finis le tableau. Si cependant mes recherches sont vaines, je prendrai les traits de ce père prieur qui vient se plaindre de moi à Votre Excellence, et qui d'ailleurs remplit parfaitement mon objet; mais j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent.

« Le duc se mit à rire, et, voyant avec quelle profondeur de jugement le Vinci composait ses ouvrages, comprit comment son tableau excitait déjà une admiration si générale. Quelque temps après, Léonard, ayant rencontré une figure telle qu'il la cherchait, en dessina sur la place les principaux traits qui, joints à ce qu'il avait déjà recueilli pendant l'année, le mirent à même de terminer rapidement sa fresque. »

Mais, s'il faut en croire Jean-Paul Lomazzo, qui a laissé un des meilleurs traités de peinture que nous ayons, la tête de Judas ne fut

point la seule qui préoccupa fortement Léonard ; celle du Christ, à laquelle il fallait donner autant de douceur, d'élévation et de divinité qu'il fallait donner de bassesse à celle du traître, lui donna non-seulement une peine égale, mais plus grande encore. Nous traduisons et mettons sous les yeux de nos lecteurs un fragment du chapitre IX du premier livre de ce traité :

« Parmi les peintres modernes, Léonard de Vinci, peintre admirable, donna une si grande beauté et une telle majesté à saint Jacques le Majeur et à son frère dans le tableau de la Cène, qu'ayant ensuite à peindre la figure de Jésus-Christ, il ne put l'élever au degré d'idéalisme qui lui semblait convenable. Après avoir longtemps cherché, il alla demander conseil à son ami Bernard Zenale, qui lui dit :

« — O Léonard ! l'erreur que tu as commise est si grande que Dieu seul peut y porter remède ; car il n'est pas plus en ton pou-

voir qu'en celui d'aucun homme de donner à des personnages une beauté plus grande et un air plus divin que tu ne l'as fait pour les têtes de saint Jacques le Majeur et de son frère : ainsi, laisse ton Christ inachevé; car tu ne feras jamais qu'il soit le Christ près de ces deux apôtres.

« Et Léonard suivit ce conseil, comme on peut le reconnaître encore aujourd'hui, quoique la peinture tombe en ruine. »

Lomazzo écrivait ceci vers l'an 1560, c'est-à-dire soixante-deux ans après l'achèvement du tableau de la Cène.

Léonard comprenait de quelle importance serait ce tableau pour sa renommée ; aussi, s'il faut en croire Matteo Bandello (que François Ier trouva si jovial conteur, qu'il le fit évêque), pendant tout le temps qu'il y travailla ce tableau fut-il la constante et éternelle préoccupation de l'artiste. Écoutez ce qu'en dit le bon évêque dans sa LVIIIe nouvelle :

« Au temps du prince Ludovic, quelques gentilshommes, qui étaient à Milan, se trouvèrent un jour réunis au monastère des Grâces, dans le réfectoire des pères dominicains ; ils regardaient en silence Léonard de Vinci, qui achevait alors son tableau de la Cène. Ce grand peintre avait pour agréable que ceux qui voyaient ses ouvrages lui en dissent leur avis en toute liberté. Il venait souvent dès le matin au couvent des Grâces, et (cela, je l'ai vu moi-même) il montait en courant sur son échafaud, où une fois arrivé il oubliait tout, jusqu'au soin de boire et de manger ; de sorte que souvent il ne quittait point ses pinceaux depuis le lever du soleil jusqu'à ce que la nuit, en devenant tout à fait obscure, le mît dans l'impossibilité absolue de travailler plus longtemps. D'autres fois, au contraire, il était trois ou quatre jours sans toucher à son œuvre, la regardant seulement une heure ou deux les bras croisés, et faisant sans doute sa

propre critique en lui-même. Enfin je l'ai vu en plein midi, quand l'ardente canicule rend désertes les rues de Milan, quitter la citadelle, où il modelait en terre la statue équestre et colossale du père de Ludovic, et venir droit au couvent, sans chercher l'ombre, par le chemin le plus direct; puis, arrivé là, donner en hâte un ou deux coups de pinceau à l'une de ses figures, et s'en retourner à l'instant même. »

Aussi, lorsqu'en 1498, époque à laquelle (selon le témoignage de Luca Paciolo) cette grande œuvre fut terminée, et que Léonard l'exposa à l'avide curiosité du public, l'effet qu'elle produisit fut-il tel qu'aucune description ne peut le rendre, qu'aucun éloge ne peut en donner une idée.

En effet, jamais jusque-là, et peut-être jamais depuis, le fini de l'exécution n'avait été joint à un égal degré à la sublime ordonnance de la composition.

Tout le monde connaît ce tableau par la

belle gravure qu'en a faite Morghen : je ne tenterai donc pas de le décrire ; je me bornerai à indiquer l'ordre dans lequel sont placés les apôtres, en commençant par le personnage debout à la gauche du spectateur.

Saint Barthélemi, saint Jacques le Mineur, saint André, saint Pierre, Judas, saint Jean, Jésus, saint Jacques le Majeur, saint Thomas, saint Philippe, saint Matthieu, saint Thaddée et saint Simon.

Je ne sache pas qu'aucune gravure donne ces noms, qui se trouvent inscrits au-dessous des personnages dans une vieille copie de la Cène qui existe encore à Ponte-Capriasco.

Puisque nous avons prononcé ce nom de Ponte-Capriasco, racontons la tradition qui se rattache à cette copie du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci.

Un jour un beau et élégant seigneur, qui fuyait Milan, vint se cacher dans ce village, où il reçut l'hospitalité : en échange de cette

hospitalité, il demanda des couleurs et des pinceaux, et exécuta cette fresque. A la vue de la copie dont l'étranger venait d'enrichir leur pauvre bourgade, les principaux du pays voulurent attribuer à leur hôte un salaire quelconque; mais celui-ci refusa d'abord avec obstination : enfin, contraint de céder, il accepta soixante et dix écus qui lui étaient offerts, mais aussitôt il descendit sur la place, et les distribua aux plus pauvres habitants de Ponte-Capriasco; puis il alla dans l'église où il avait exécuté son œuvre, suspendit au pied du Christ la ceinture rouge qu'il avait l'habitude de porter, monta à cheval, et disparut.

Nul ne revit jamais le jeune étranger, nul ne sut jamais qui il était.

Ceci se passait en l'an 1520.

Quant à Léonard de Vinci, Ludovic Sforza fut si enchanté de la perfection de son œuvre, qu'outre la somme qu'il lui avait promise, et qui lui fut fidèlement payée, il lui fit encore

don de ce qu'on appelle en Italie une vigne : c'était une petite terre qui pouvait rapporter à peu près cent écus de rente.

La Cène achevée, Léonard de Vinci se remit à la statue équestre. Mais à peine était-il revenu à ce grand travail, qui touchait enfin à son résultat, que Louis XII, en vertu de ses droits sur le duché de Milan, en fit la conquête en vingt jours : Ludovic, battu sur tous les points où il voulut résister, quitta précipitamment sa capitale, dont le vainqueur s'empara.

Léonard de Vinci resta : demeura-t-il par une philosophie insouciante, qui, née chez lui du désir d'approfondir les choses de la science, lui faisait regarder cet événement comme de peu d'importance? fut-il retenu par cet amour plus fort que la reconnaissance, et qui attache l'artiste à son œuvre? nul ne le sait. Le fait est que Léonard de Vinci ne suivit point son bienfaiteur, et demeura à Milan.

Mais s'il resta à Milan par égoïsme, cet égoïsme reçut une cruelle punition : les Français, à cette époque, avaient conservé bon reste de la barbarie des Teutons leurs aïeux ; de sorte que, soit par insouciance, soit par haine, ils commencèrent par détruire tous les ornements et toutes les peintures que Léonard avait exécutés dans le palais du duc ; puis ils démolirent les écuries du palais de Galéas San Severino, qui avaient été élevées sur les plans de Léonard ; enfin ils prirent le modèle en terre de la statue équestre, à laquelle l'artiste travaillait depuis douze ans, pour but de leurs traits, et le criblèrent de flèches et viretons.

Le coup fut terrible pour le pauvre Léonard de Vinci : il vit qu'il n'y avait rien à faire avec de pareils barbares ; et, comme les vainqueurs, au lieu d'encourager les arts et les sciences avec les trésors du vaincu, les dépensaient en tournois, en bals et en fêtes, il

quitta cette cour antiartistique, et, accompagné de son élève Salai et de son ami fra Paciolo, il reprit le chemin de Florence, où il arriva heureusement.

Léonard de Vinci était alors arrivé à l'âge de quarante-sept ans.

Nous dirons plus tard comment, dans le malheur qui poursuivait Léonard de Vinci, ce chef-d'œuvre de peinture qu'il venait de composer devait à peine lui survivre.

Léonard s'établit à Florence. Là il reprit les projets qu'il avait déjà proposés à Laurent : il calcula les moyens de rendre l'Arno navigable en le canalisant ; mais, ses calculs faits, il n'obtint aucune aide du gouvernement florentin, et fut obligé d'abandonner son projet, qui ne fut exécuté que deux siècles plus tard sous la direction de Viviani.

Force fut donc à Léonard de Vinci de revenir à la peinture, son pis-aller.

Ce fut alors qu'il fit le portrait de Ginevra

d'Amerigo Benci, connue en France sous le nom de la belle Féronnière, et celui de Mona Lisa, femme de Francesco *del Giocondo,* connue sous le nom de la Joconde, qui (malgré la pénurie d'argent où se trouvait François Ier) fut payé par lui 45,000 francs. Léonard de Vinci avait travaillé quatre ans à ce portrait, et le regarda toujours comme inachevé.

C'est à cette époque que remonte aussi sa composition de la Vierge et de sainte Anne, dont le Musée de Paris possède une répétition peinte par Salai et retouchée par Léonard.

Sur ces entrefaites César Borgia, qui avait entendu parler de Léonard de Vinci comme d'un homme dont les inventions guerrières pouvaient lui être utiles, le nomma ingénieur en chef de ses armées ; en effet, c'était un homme précieux pour Borgia qu'un homme comme Léonard ! Cependant les services que le grand artiste rendit au conquérant de la Romagne sont restés inconnus : on sait seule-

ment qu'il fit une tournée d'un an à peu près, et revint à Florence après avoir visité Urbin, Pesaro, Rimini, Cesène, Cesenatico, Sienne et Piombino.

Ce fut à son retour que Léonard de Vinci, nommé par Soderini (gonfalonier perpétuel de Florence) peintre de sa maison, fut chargé par un décret spécial de peindre la grande salle du Conseil concurremment avec Michel-Ange.

En effet, en arrivant à Florence, à son retour de Milan, Léonard avait trouvé le jeune sculpteur en possession de l'admiration presque exclusive de ses compatriotes. Michel-Ange avait alors vingt-huit ans : quant à Raphaël, qui n'en avait que dix-neuf, il n'en était encore question que dans la boutique du Pérugin.

C'était un terrible rival à combattre que Michel-Ange ! D'abord il arrivait, et l'on sait avec quelle facilité on accueille tout génie

naissant dont on espère se faire une arme pour renverser les génies parvenus à leur apogée : c'est l'éternelle histoire du paysan fatigué d'entendre depuis si longtemps Aristide appelé le Juste.

Quinze ans plus tard on devait attaquer Michel-Ange avec le jeune Raphaël, comme on attaquait Léonard de Vinci avec le jeune Michel-Ange.

Léonard accepta bravement le combat, et se prépara à la lutte.

Chacun des deux rivaux fit son carton : Léonard dans la salle appelée la salle du Pape, attenante à l'église de Sainte-Marie-Nouvelle ; Michel-Ange dans l'atelier de l'hôpital de San-Onofrio. Tous deux avaient reçu pour sujet la bataille d'Anghiari gagnée par les Florentins sur Nicolas Piccinino, général de Philippe-Marie Visconti. Chacun était libre de choisir l'épisode du combat qui lui conviendrait le mieux.

C'était une rude bataille que cette bataille d'Anghiari, et dont la mémoire méritait bien au reste d'être éternisée par le pinceau d'un Léonard et d'un Michel-Ange! il y avait eu, tant d'un côté que de l'autre, un homme tué, encore était-ce par accident : ayant perdu les arçons, il avait été foulé aux pieds des chevaux.

Michel-Ange, cet admirateur du nu, ce savant peintre de la musculature humaine, ce statuaire qui peut-être avait encore eu plus souvent le scalpel que le ciseau à la main, Michel-Ange choisit un épisode qui allait admirablement à son génie : c'était le moment où un gros Florentin, en train de se baigner dans l'Arno, est surpris par l'avant-garde ennemie.

Nous nous étendrons plus longuement sur ce carton au moment où nous en serons arrivé là dans la vie de Michel-Ange.

De son côté, Léonard de Vinci, qui savait

que Michel-Ange avait eu peu d'occasions d'étudier les chevaux, choisit un engagement de cavalerie.

Les deux cartons furent exposés en 1504; Florence se sépara en deux camps. Cependant, il faut le dire, la majorité des suffrages contemporains fut pour le jeune Michel-Ange.

La postérité ne fut point appelée à rectifier ou à confirmer ce jugement, les deux cartons ayant été détruits.

La même année Léonard perdit son père.

En 1505, Léonard reçut un message de Louis XII, qui l'invitait à venir en France. Enchanté de quitter Florence, qu'il trouvait avec quelque raison injuste envers lui, Léonard se hâta de traverser les Alpes.

En 1506, il est à Blois : qu'y fait-il? Nul ne le sait. Les notes seules de ses manuscrits font foi qu'il y demeura pendant toute cette année.

En 1507, on retrouve Léonard en Lombardie : il existe une lettre de lui adressée à ses

sœurs, et datée de la Canonica sur l'Adda ; il y habitait la maison de François Melzi, un de ses plus chers et de ses plus fidèles amis.

Léonard paya cette hospitalité en peignant sur une muraille une Vierge colossale dont la tête seule avait six palmes de haut. Cette fresque exista jusqu'en 1796. En 1796, les soldats français, dignes fils de leurs ancêtres du temps de Louis XII, allumèrent le feu de leurs marmites contre le mur sur lequel elle était peinte : la tête de Marie et celle de l'Enfant Jésus ont seules été épargnées par la flamme et par la fumée; tout le reste de la fresque a disparu.

Plus heureux qu'en France, le biographe peut suivre Léonard en Lombardie; un chapitre tout entier de ses manuscrits, intitulé *Du canal de la Martezana,* indique qu'il s'occupait :

1° Des moyens de diminuer les pertes qui résulteraient pour le Lodigiano des eaux que

l'on détournerait de l'irrigation des terres de culture et des prairies en faveur de la navigation ;

2° Des moyens de remédier à cette perte en cherchant des sources actives, afin d'employer leurs eaux à l'irrigation des terres.

Au reste, près de ces notes d'art ou de science, pas une note politique ! Léonard travaillait alors pour Louis XII avec la même ardeur et probablement le même dévouement qu'il avait travaillé pour Louis Sforza : on eût dit que tous les événements contemporains tournaient autour de cet homme sans le toucher, et que, comme Archimède, occupé sans cesse de quelque problème, l'élévation ou la chute d'un empire ne lui paraissait pas valoir la peine qu'il levât les yeux des lignes qu'il traçait sur le sable de son jardin.

Nous nous trompons, il existe cependant une trace de cette grande catastrophe dans

les œuvres de Léonard ; on lit en tête d'un de ses manuscrits : « Le duc Sforza a perdu l'État, ses biens et la liberté. »

Aucun de ces ouvrages n'a été achevé. Louis XII récompensa les travaux hydrauliques de Léonard de Vinci en lui donnant un cours d'eau à prendre dans le grand canal près San Cristoforo.

Sur ces entrefaites eut lieu la fameuse victoire d'Aignadel : Léonard fit le portrait du général vainqueur, Jean-Jacques Trivulce. Ce fut à cette occasion, à ce que l'on croit, qu'il eut le titre de peintre du roi et des appointements fixes.

Trois ans après, les princes d'Italie s'unirent pour chasser les Français ; l'empereur Maximilien et le pape Jules II entrèrent dans la ligue : les conquérants de la Lombardie repassèrent les Alpes ; et le jeune Maximilien, fils de Ludovic Sforza et petit-fils de l'empereur, remonta sur le trône de son père.

Léonard de Vinci, fidèle à son système d'indifférence politique, fit alors le portrait du jeune duc, comme il avait fait celui de Ludovic Sforza et de sa femme. Mais sans doute, vu la misère des temps, Léonard fut mal récompensé de ce nouveau travail; et en 1513 il retourne à Florence avec Melzi et Salai, ses deux inséparables.

La famille des Médicis, longtemps exilée, venait de reprendre un double pouvoir, pouvoir temporel, pouvoir spirituel : Julien était redevenu chef de Florence, le cardinal Jean venait de monter au trône pontifical sous le nom de Léon X.

Ce qui avait déterminé le départ de Léonard de Vinci de Milan était sans doute des ouvertures à lui faites par Julien de Médicis, car on lit dans ses manuscrits :

« Je partis de Milan pour Rome le 24 sep-
« tembre 1514. »

En effet, Léonard accompagne Julien; et

tous deux arrivent dans la ville éternelle pour le couronnement de Léon X.

Mais ce n'était plus seulement Michel-Ange que Léonard devait rencontrer à la cour de Rome, c'étaient Michel-Ange et Raphaël.

Cependant, vivement recommandé, comme l'était Léonard par Julien de Médicis, l'auteur de la Cène et de la Joconde obtint la commande d'un ouvrage important. Quel était cet ouvrage, on n'en sait rien : était-ce un tableau, était-ce une fresque? Tout ce qu'on sait, c'est que sur cette commande le peintre se mit aussitôt, selon ses habitudes chimiques, à distiller des herbes pour composer un vernis, ce qu'ayant appris le pape : « Certes, dit-il en haussant les épaules, nous n'aurons jamais rien de cet homme, puisque avant d'avoir commencé son ouvrage il pense déjà à la fin. » Ce propos fut rapporté à Léonard de Vinci, qui quitta aussitôt Rome. Il y était resté un peu moins d'un an.

Selon toute probabilité, ce fut pendant cette période qu'il fit à San-Onofrio, dans ce même couvent où est enterré le Tasse, une Madone portant l'Enfant Jésus entre ses bras, et qu'il exécuta pour Balthazar Turini, dataire de Léon X, deux tableaux, plus la magnifique Madone qui, après être restée longtemps dans le palais des ducs de Mantoue, où elle fut volée par des soldats allemands, fut vendue à l'abbé Salvadori, dont les héritiers la revendirent aux agents de Catherine II : ce tableau, l'un des plus parfaits de Léonard, est aujourd'hui au palais de l'Ermitage.

Mais ce qui détermina surtout Léonard à quitter Rome, c'est que le roi François Ier, après avoir traversé les Alpes, à son tour avait gagné la bataille de Marignan, et venait de s'emparer du Milanais. Léonard de Vinci avait deviné François Ier : c'était là le prince qu'il lui fallait.

Léonard arriva à Pavie au moment où la

ville donnait une fête à ce vainqueur, qu'elle devait, quelques années plus tard, voir plus grand encore dans sa défaite qu'elle ne le voyait dans son triomphe : le roi était à table avec les principaux seigneurs de sa cour, lorsque la porte s'ouvrit, et qu'on vit entrer un lion qui marcha droit au convive couronné, et qui, se dressant sur ses pattes de derrière, lui montra sa poitrine creusée et toute pleine de bouquets de lis. L'imitation de l'animal était si parfaite, que François Ier avait cru d'abord avoir affaire à un lion véritable ; mais, reconnaissant bientôt que c'était une surprise, il s'informa à qui il devait cette galanterie : on lui répondit que c'était à Léonard de Vinci.

François Ier connaissait Léonard, non-seulement de nom, mais encore par ses œuvres : il avait vu la Cène en passant à Milan, et il avait été tellement frappé de la beauté de ce chef-d'œuvre, qu'il avait fait venir ses

ingénieurs, et qu'il s'était informé s'il n'y avait pas moyen de scier la muraille et de la transporter en France au moyen d'une armature.

L'accueil que François Ier fit à Léonard de Vinci fut donc tel que celui-ci le pouvait désirer. Il lui offrit d'abord de l'accompagner à Bologne, où il devait avoir une conférence avec Léon X : proposition que le peintre accepta avec d'autant plus de joie que c'était pour Léonard une occasion de montrer au pape qu'il avait trouvé près d'un autre cette sympathie qu'il lui avait refusée.

Puis, à son retour à Milan, François Ier proposa à Léonard de l'emmener en France avec le titre de son peintre et sept cents écus d'appointements.

Léonard avait soixante-quatre ans; l'Italie était pleine de la renommée de ses deux jeunes rivaux, Michel-Ange et Raphaël : il accepta les offres du roi de France, et vers la fin de 1516 repassa les Alpes avec lui.

Léonard passa trois années à peu près en France : pendant ces trois années il habita le château du Clou, près d'Amboise, faisant quelques projets de canaux, mais refusant absolument d'entreprendre aucune peinture.

En 1518 il sentit que la mort approchait, et avant que de mourir, dit Vasari, il tourna ses pensées vers les vérités catholiques.

Le 18 avril il fit son testament : dans ce testament il recommandait son âme à Dieu, à la glorieuse Vierge Marie, et à tous les bienheureux et bienheureuses saintes du paradis ; en outre, il exprimait son désir d'être enterré dans l'église de Saint-Florentin à Amboise, et instituait pour son héritier François Melzi, cet ami que nous avons trouvé si souvent près de lui, et qui l'avait accompagné en France.

Une vieille tradition, bien souvent combattue, mais que rien n'a pu détruire, veut

que François Ier ait lui-même assisté Léonard de Vinci au jour de sa mort, qui eut lieu le 2 mai 1519.

Telle fut la vie de l'homme dont le nom est resté presque l'égal des deux plus grands noms qui existent en art, de Michel-Ange et de Raphaël : précurseur de tous deux, il était déjà presque à son apogée lorsque Michel-Ange débutait par son groupe de la Piété, et lorsque Raphaël entrait, conduit par son père, dans l'atelier du Pérugin : et cependant, moins heureux que l'auteur de Moïse et celui de la Transfiguration, aucune de ces grandes œuvres qui eussent pu supporter la comparaison avec celles de ses rivaux ne lui survécut pour plaider sa cause près de la postérité. En effet, nous avons vu comment le modèle de sa statue colossale fut détruit; on ignore comment le grand carton de la salle du Conseil de Florence a disparu. Disons maintenant comment fut anéanti le chef-

d'œuvre du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces.

Que nos lecteurs nous permettent encore d'emprunter à M. Stendhall ce dernier fragment :

« Lorsqu'en 1515 le roi François Ier entra en Italie, le Cénacle était encore dans tout son éclat ; aussi eut-il, comme nous l'avons dit, l'idée de le faire transporter en France. Mais dès l'an 1540, c'est-à-dire vingt et un ans à peine après la mort de son auteur, Armenini nous le représente déjà comme à demi effacé ; Lomazzo assure, en 1560, que les couleurs avaient bien vite disparu, et que, les contours seuls restant, l'on ne pouvait plus admirer que le dessin.

« En 1524 il n'y avait presque plus rien à voir dans cette fresque, dit le chartreux Sanèse ; en 1652, les pères dominicains, trouvant peu convenable l'entrée de leur réfectoire, n'eurent point de remords de couper les jambes au

Sauveur et aux apôtres voisins, pour agrandir la porte d'un lieu si considérable : on sent l'effet des coups de marteau sur un enduit qui déjà de toutes parts se détachait de la muraille ! Après avoir coupé le bas du tableau les moines firent clouer l'écusson de l'empereur dans la partie supérieure, et ces armes étaient si amples qu'elles descendaient jusqu'à la tête de Jésus.

« Il était écrit que les soins de ces gens-là seraient aussi funestes au chef-d'œuvre de Léonard que l'avait été leur indifférence : en 1726 ils prirent la fatale résolution de faire restaurer ce tableau par un nommé Belloti, barbouilleur qui prétendait avoir un secret ; il en fit l'expérience devant quelques moines délégués, les trompa facilement, et enfin se fit une cabane couverte devant le Cénacle : caché derrière cette toile, il osa repeindre en entier ce tableau de Vinci ; il le découvrit ensuite aux moines stupides, qui admirèrent la

puissance du secret pour raviver les couleurs. Belloti, bien payé et qui n'était pas peu charlatan, donna aux moines, par reconnaissance, la recette du procédé.

« Le seul morceau qu'il respecta fut le ciel, dont apparemment il désespéra d'imiter avec ses couleurs grossières la transparence vraiment divine : jugez-en par le ciel charmant de ce tableau du Pérugin qui est au bout du Musée.

« La partie plaisante de ce malheur, c'est que les louanges sur la finesse pleine de grâce du pinceau de Léonard ne manquèrent point de continuer de la part des connaisseurs : un M. Cochin, artiste justement estimé à Paris, trouvait ce tableau fort dans le goût de Raphaël.

« A leur tour les couleurs de Belloti se ternirent, et probablement le tableau fut encore retouché avec des couleurs en détrempe. Il fut question, en 1770, de le faire rétablir de nou-

veau ; mais cette fois on délibérait longuement parmi les amateurs, et avec une attention digne du sujet, lorsque, sur la recommandation du comte de Firmian, gouverneur de Milan, et de plus homme d'esprit dont ce n'est point là le plus beau trait, le malheureux tableau fut livré à un M. Mazza qui acheva de le ruiner : l'impie eut l'audace de racler avec un fer à cheminée le peu de croûtes vénérables qui restaient depuis Léonard ! il appliqua même sur les parties qu'il voulait repeindre une teinte générale, afin de placer plus commodément ses couleurs. Les gens de goût murmurèrent tout haut contre le barbouilleur et son protecteur.

« Mazza n'avait plus à faire ou plutôt à défaire que les têtes des apôtres Mathieu, Thaddée et Simon, quand le prieur du couvent, qui s'était empressé de donner les mains à tout ce que Son Excellence avait paru désirer, obtint, mais trop tard, une place à

Turin. Son successeur, le père Galloni, dès qu'il eut vu le travail de Mazza, l'arrêta tout court.

«En 1796, le général en chef Bonaparte alla visiter le tableau de Vinci : il ordonna que le lieu où étaient ces restes fût exempt de tout logement militaire, et en signa même l'ordre sur son genou avant de remonter à cheval. Mais peu après un général, dont je tairai le nom, se moqua de cet ordre, fit abattre les portes, et fit du réfectoire une écurie : ses dragons trouvèrent même plaisant de lancer des morceaux de brique à la tête des apôtres. Après eux, le réfectoire des dominicains devint un magasin à fourrages : ce ne fut que longtemps après que la ville obtint la permission de murer la porte.

« En 1800, une inondation mit un pied d'eau dans cette salle abandonnée, et cette eau ne s'en alla que par évaporation : en 1807 le couvent était devenu une caserne. Le vice-roi

fit restaurer cette salle avec le respect dû au grand nom de Léonard. Sous ce gouvernement despotique rien de ce qui était grand ne se trouvait difficile; le génie qui de loin civilisait l'Italie voulut rendre éternel ce qui restait du tableau de la Cène, et de la même main qui envoyait à l'exil l'auteur d'*Ajace* il signait le décret en vertu duquel le Cénacle a été copié en mosaïque de la grandeur même de l'original : entreprise qui surpasse tout ce que la mosaïque a tenté jusqu'ici, et qui touchait presque à sa fin lorsque l'étoile de Napoléon a cessé de briller sur l'Italie.

« Pour le travail de l'artiste, il fallait une copie; le prince confia ce travail à M. Bossi. En voyant la copie de la Chartreuse de Pavie, et celle de Castellazzo, on prend une haute idée du crédit que ce peintre avait à la cour du prince Eugène.

« C'est d'après la fresque de Castellazzo qu'a

été fait le dessin de Matteini gravé par Morghen.

« Cette gravure est une des plus répandues, peut-être, qui soient au monde. »

PINTURICCIO.

Sienne, la présomptueuse, qui ne voulait de peintres que ceux qui naissent chez elle, avait pendant trois siècles, grâce à ses Guido, ses Duccio et ses Memmi, réalisé cette présomption. Mais enfin était arrivée une époque où le génie national s'était tari, où cet enfantement de grands hommes avait cessé, et ceux qui lui restaient ne rappelaient pas

mieux ceux qu'elle avait perdus que le squelette ne rappelle le corps.

Il avait donc fallu un jour que cette fierté séculaire tombât, et ne pouvant plus se nourrir elle-même, qu'elle appelât dans son sein une école étrangère ; c'est à Pérouse qu'elle s'adressa, et Pérouse lui envoya Benedetto Buonfiglio d'abord, puis Pietro Vanucci, et enfin Bernardino Pinturiccio, l'élève du Pérugin et l'ami de Raphaël. C'était donc une bonne fortune pour la ville appauvrie, car pour peu que le peintre envoyé eût gardé quelque chose de son maître, emprunté quelque chose à son ami, et reçu lui-même quelque chose de Dieu, il pouvait à lui seul féconder cette stérilité universelle. C'est ce qui arriva, et pour commencer il écrivit son nom sur dix fresques magnifiques dans la cathédrale, et révéla à la ville étonnée un progrès dont elle ne se doutait pas.

Cependant, à l'époque où Bernardino vint

à Sienne, Raphaël était encore presque un enfant qui, comme s'il eût deviné qu'il devait mourir jeune, ne perdait pas de temps, et se faisait homme tout de suite. Pinturiccio avait donc prévu en lui un avenir exceptionnel, et, afin de le faire entrer le plus tôt possible dans cet avenir, il se l'était associé et avait pris ses croquis pour exécuter les fresques de Sienne. C'était toute une nouvelle école à créer, car la peinture profane avait jusqu'alors été fort négligée au profit de la peinture évangélique, surtout dans l'atelier du Pérugin.

Ces fresques devaient représenter la vie de Pie II, le pape poëte qui, après avoir été le plus violent adversaire des héritiers de saint Pierre, avait, pour arriver au trône légué par l'apôtre, démenti ses anciennes doctrines et renié ses premiers écrits, et avait tenté d'assembler toute la chrétienté pour une croisade contre les Turcs ; expédition qui ne plut sans doute pas à Dieu, car il en rap-

pela le chef à lui avant qu'il eût pu la commencer.

Bernardino fit ses dix compositions ainsi divisées :

La première représentait la naissance du pape Pie II, en 1405, à Carsignano, appelé plus tard Pienza du nom du pontife, qui de cette bourgade fit une ville. A côté de Pie II, dont le nom, avant d'être pape, était Enea, le peintre avait placé les portraits de son père Silvio Piccolomini et de sa mère Vittoria. Dans ce même cadre on voyait Enea avec Domenico, cardinal de Caprasina, traversant les Alpes couvertes de neige et de glace pour se rendre au concile de Bâle;

La seconde montrait le concile envoyant Enea en ambassade à Strasbourg, à Trente, à Constance, à Francfort et en Savoie;

La troisième figurait Enea envoyé par l'antipape Félix auprès de Frédéric III, empereur d'Allemagne, qui lui trouva tant d'é-

loquence et d'esprit qu'il lui décerna la couronne poétique, le nomma protonotaire, le mit au nombre de ses amis et le choisit pour son premier secrétaire ;

La quatrième, c'est Enea envoyé par l'empereur Frédéric à Eugène IV, qui le nomme évêque de Trente, et ensuite archevêque de Sienne, sa patrie.

Après celle-ci venait celle représentant Frédéric, qui, voulant aller prendre la couronne impériale en Italie, charge Enea de se rendre à Télamone, port siennois, pour recevoir sa femme Leonora, qui arrivait de Portugal.

Puis venait le sixième tableau rappelant la mission confiée par Frédéric à Enea pour décider Calixte IV à combattre les Turcs. Le pape se sert d'Enea pour éteindre la guerre allumée à Sienne par le comte di Pitigliano et d'autres seigneurs sous l'instigation d'Alphonse, roi de Naples. La paix conclue, on

déclare la guerre aux Orientaux; Enea retourne à Rome et reçoit le chapeau de cardinal des mains de Calixte IV.

Puis c'est l'exaltation d'Enea à la papauté sous le nom de Pie II, après la mort de Calixte.

Puis c'était le marquis Lodovico Gonzaga accueillant avec magnificence le pape, qui entre à Mantoue pour assister au concile qu'il avait convoqué dans le but d'armer les princes chrétiens contre les infidèles.

Venait ensuite la canonisation de sainte Catherine de Sienne, religieuse de l'ordre de Saint-Dominique.

Enfin le dixième et dernier tableau de cette série, c'était la mort de Pie II à Ancône. Un saint ermite camaldule aperçoit, suivant une légende, l'âme du pape portée au ciel par des anges au moment où elle dépouille son enveloppe terrestre. Pinturiccio a peint dans le même cadre la translation du corps de

Pie II, d'Ancône à Rome, au milieu d'une foule de seigneurs et de prélats qui pleuraient la mort du saint-père.

Tout cela était d'une couleur, d'une finesse et d'un éclat merveilleux.

Au milieu de la bibliothèque, le cardinal Francisco Piccolomini plaça le groupe en marbre des trois Grâces; le premier morceau de l'antiquité qui éveilla cette admiration qui allait devenir si funeste à l'art chrétien, et qui allait, comme nous l'avons déjà dit, faire changer par Michel-Ange la route tracée par Giotto et continuée par Pérugin.

Ce qu'il y a de curieux et de beau dans la biographie des peintres de cette époque, c'est que, partout où ils passent, ils trouvent une grande chose et coudoient un grand homme. Ainsi quand Pinturiccio a fini ses fresques il va à Rome, où, après avoir vu le trône pontifical occupé d'abord par Sixte IV, le fils de pêcheur, le pape licencieux, l'enthousiaste

de Sodome, et par Innocent VIII, le père de famille, il y voit monter Lenzuoli Borgia, Alexandre VI.

Eh bien, laissons Pinturiccio peindre dans une des salles du Vatican le pape, sous la figure d'Alexandre II, en adoration devant la Vierge sous les traits de Julie Farnèse; et voyons ce qu'était cet homme dont le nom, avec ceux de Sforza et de Médicis, a empli l'Italie et étonné le monde.

Le 10 août 1492 il y avait foule dans les rues de Rome et surtout aux abords du Vatican, car Innocent VIII était mort et c'était ce jour-là que l'un des trois concurrents sérieux à la papauté, Roderic Borgia, Julien de la Rovere et Ascanio Sforza, devait être élu. Tout le jour le peuple avait attendu, et le soir il avait appris que l'élection était remise au lendemain; si bien que le lendemain il était revenu aussi attentif et aussi nombreux que la veille.

Mais depuis la veille il s'était passé bien des choses : Julien de la Rovere et Ascanio Sforza s'étaient retirés, soit qu'ils ne se crussent pas dignes du trône de saint Pierre, soit qu'ils en reconnussent Roderic plus digne qu'eux ; si bien que les voix données aux deux cardinaux étaient passées au troisième qui les en avait même remerciés d'avance en donnant à l'un cinq mille ducats et en envoyant à l'autre quatre mulets chargés d'argent et de vaisselle.

Ce fut donc le nom de Roderic Borgia que, le 11 août 1492, on avait jeté au peuple et au monde.

Or si Roderic se trouvait pape, c'était évidemment la main de Dieu qui l'avait poussé ; car jamais le jeune homme n'avait rêvé pour sa vieillesse la mission d'apôtre. En effet, né à Valence en Espagne, en 1430, issu, disent certains historiens, d'une famille royale, s'il eût eu quelque ambition c'est plutôt sur la

couronne des rois que sur la tiare des papes qu'il eût jeté les yeux; mais toute son ambition s'était bornée à devenir un grand avocat et cette ambition s'était réalisée. Cependant Roderic était d'une nature trop puissante et d'un génie trop aventureux pour se contenter d'une lutte de paroles, et il se fit soldat comme son père; mais, après avoir montré son courage aussi vite qu'il avait montré son éloquence, il se dégoûta aussi de cette carrière, et son père étant mort il résolut de vivre à son caprice et à sa fantaisie. Alors riche et oisif il était devenu l'amant de Rosa Vanozza et avait eu d'elle cinq enfants : Francois, César, Lucrèce et Giuffry; quant au cinquième, on ignore son nom.

Pendant ce temps, son oncle devenait pape sous le nom de Calixte III; et Roderic, perdu dans son amour et dans sa paternité, se contentait d'écrire au saint-père sans aller lui-même lui rendre hommage à Rome.

Cette retenue d'un de ses parents, au milieu des ambitions que le nouveau pontife trouvait à chaque pas sur son chemin, frappa singulièrement Calixte III ; il savait la valeur du jeune Roderic, et au moment où les médiocrités l'assiégeaient de tous côtés, cette capacité qui se tenait modestement à l'écart grandit encore à ses yeux ; aussi répondit-il à l'instant même à Roderic qu'au reçu de sa lettre il eût à quitter l'Espagne pour l'Italie et Valence pour Rome.

Ce fut donc la volonté de Dieu, cachée sous l'ordre du saint-père, qui vint tirer le jeune homme de l'oubli où il s'oubliait lui-même; mais, comme s'il eût douté de cette volonté, il ne répondit pas à son oncle et continua sa vie accoutumée jusqu'à ce que, deux mois après, un prélat romain vint lui-même, et cette fois avec l'ordre positif et formel de Calixte III, le tirer de sa léthargie et le réveiller de son indifférence.

Roderic partit donc pour Rome et Vanozza pour Venise, afin que la maîtresse et l'amant fussent moins éloignés l'un de l'autre.

La fortune tint vis-à-vis de Roderic les promesses qu'elle lui avait faites. Le pape le reçut comme un fils et le fit tour à tour archevêque de Valence, cardinal-diacre et vice-chancelier. A toutes ces faveurs Calixte avait ajouté un revenu de quarante mille ducats, de sorte qu'à l'âge de trente-cinq ans Roderic était riche et puissant comme un prince.

Il avait eu quelque peine à accepter le cardinalat, qui l'enchaînait à Rome, et eût préféré être général de l'Église, position qui lui eût donné plus grande liberté d'aller à Venise ; mais son oncle Calixte lui fit entrevoir la possibilité de lui succéder un jour, et dès ce moment l'idée d'être chef suprême des rois et des peuples s'empara tellement de Roderic qu'il passa de la vie riche à la vie humble, de l'oisiveté au repentir, et devint un

Salomon pour la sagesse, un Job pour la patience, un Moïse pour la publication de la parole de Dieu.

Cela dura ainsi sous les pontificats de Pie II, de Sixte IV et d'Innocent VIII, jusqu'à ce que, le dernier pontife étant mort, Roderic reçut, en montant sur le trône, la récompense de son étrange et rapide conversion. Du reste, les effets semblaient avoir prouvé la réalité de la conversion, les greniers s'étaient emplis, les accès de la famine avaient cessé, les assassins nocturnes avaient disparu, Rome était heureuse.

Voilà ce qu'on voyait; mais ce qu'on ne voyait pas ou ce qu'on n'osait pas redire si on le voyait, c'étaient les incestueux amours des enfants du pape : de César et de François avec Lucrèce; amours infâmes, jalousies terribles qui devaient faire naître entre les deux frères une haine profonde à l'issue sanglante.

En effet, un soir qu'il y avait souper chez

Vanozza venue à Rome, François avait reçu une lettre dont César avait cru reconnaître l'écriture. Après ce souper les deux frères étaient montés à cheval, étaient sortis ensemble, et, arrivés au palais Borgia, s'étaient séparés : l'un, François, pour aller au monastère de Saint-Sixte, où s'était retirée sa sœur; l'autre, pour entrer au Vatican, où veillait son père. Puis, le soir, si bien faite que fût la police, il y avait un nouvel assassinat dans une rue de Rome, et le lendemain un nouveau cadavre dans le Tibre.

C'est quelque temps après cet événement que Pinturiccio vint à Rome, et quand il arriva c'était Julie Farnèse qui remplaçait Vanozza et qui essayait de consoler le pape de la profonde douleur où l'avait jeté la mort de son fils.

De là le tableau de l'Adoration.

Enfin, pendant que Pinturiccio était encore à Rome, on dressait, le 23 mai 1498, un

échafaud à Florence, et celui pour qui était dressé cet échafaud était le prophète Savonarole.

On sait l'influence qu'exerça le moine sur l'art chrétien : nous dirons dans la vie de fra Bartolomeo l'enthousiasme qu'on puisait à ses paroles, la foi qui naissait de ses révélations et qui avait toujours été en grandissant depuis ses premiers discours sous le rosier de Damas, au couvent de Saint-Marc, jusqu'à l'époque où peintres et poëtes, illuminés par sa voix, brûlèrent toutes leurs œuvres impies sur la grande place de Florence.

Eh bien! le moment était arrivé où l'apôtre devenait martyr, si bien que, comme nous l'avons dit, le 23 mai 1498 le bûcher promis au peuple s'éleva sur la place du Palais. A onze heures du matin Jérôme Savonarole, Dominique Bouvicini et Silvestre Maruffi furent amenés sur le lieu de l'exécution, et, après avoir été dégradés de leurs ordres par les ju-

ges ecclésiastiques, furent, au centre d'une immense pile de bois, attachés tous trois au même pilier. Alors l'évêque Pagnanoli déclara aux condamnés qu'il les séparait de l'Église.

— De la militante! répondit Savonarole, qui dès cette heure entrait en effet, grâce à son martyre, dans l'Église triomphante. Ce fut tout ce que dirent les condamnés, car en ce moment un Arrabiato, ennemi personnel de Savonarole, ayant franchi la haie que formaient les soldats autour de l'échafaud, arracha la torche des mains du bourreau, et mit lui-même le feu aux quatre coins du bûcher. Quant à Savonarole et à ses disciples, dès qu'ils virent la fumée s'élever ils se mirent à chanter un psaume; et la flamme les enveloppait déjà de tous côtés de son voile ardent, que l'on entendait encore le chant religieux qui allait frapper pour eux à la porte du ciel.

Maintenant laissons s'éteindre avec le bû-

cher du prophète la haine du pape, et revenons à Pinturiccio.

Dans le château Saint-Ange, il couvrit les murs de grotesques, peignit plusieurs sujets de la vie d'Alexandre VI, fit les portraits de la reine Isabelle, de Niccolo Orsino, comte de Pitigliano, de Gianiacomo Trivulzi et d'autres parents et amis du saint pontife, au nombre desquels on remarque César Borgia, qui profita sans doute de l'hiver pour se faire peindre : car, lorsque arrivait le printemps, son visage, pâle et beau dans l'état ordinaire, se couvrait de pustules qui en faisaient un objet d'horreur.

Puis, comme le peintre travaillait avec une rapidité merveilleuse, les tableaux se succédaient à ne pouvoir les compter : cependant on connaît encore de lui une Assomption dans la chapelle de Paolo Tolosa, à Monte Oliveto de Naples, la chapelle San Bernardino, à Araucie, et les quatre docteurs de l'Église sur la voûte

de la grande chapelle Santa Maria del Popolo ; et enfin il avait cinquante-neuf ans quand il eut à faire une Nativité de la Vierge pour les religieux de San Francisco de Sienne.

Pinturiccio se fit donner dans le couvent, pour travailler, une chambre qu'il pria les moines de débarrasser de tous les meubles qui s'y trouvaient, et il s'y installa.

Mais, soit qu'il eût été oublié, soit qu'il eût été laissé à dessein, Bernardino trouva un coffre dans un coin de cette chambre, et voulut l'enlever lui-même ; mais quelque effort qu'il fît il ne put y parvenir, tant ce que ce coffre renfermait était lourd ! Le soir il demanda qu'on l'ôtât, ne voulant plus le retrouver le lendemain ; ce qui n'empêcha pas que quand il se remit au travail il le revit à la même place. Pinturiccio était à lui seul plus entêté que tous les moines, de sorte qu'il ne consentit à continuer sa Nativité que du moment où il serait débarrassé de ce vieux coffre.

On lui obéit. Mais voilà qu'en emportant la malheureuse boîte une planche trop faible ou trop vieille se détache, et la salle fut inondée d'une pluie d'or pareille à celle que Jupiter fit tomber pour Danaé ; seulement celle-là n'avait rien de mythologique, et chaque goutte était un bon et magnifique ducat d'or.

Pinturiccio éprouva une telle douleur d'avoir fait enlever ce trésor et d'être ainsi passé à côté de sa fortune sans s'en apercevoir, tandis qu'il n'avait qu'à se baisser pour la prendre, qu'il en mourut.

Voilà la cause de sa mort que donna sa femme, mais on peut n'en croire que ce qu'on veut quand on sait que depuis longtemps elle faisait le malheur de son mari par sa vie désordonnée, et qu'à l'heure où, soit pour une cause, soit pour une autre, Pinturiccio mourait, elle déserta le lit du pauvre moribond pour se sauver avec un portefaix son amant.

Ceci se passait en 1513. Il y avait donc dix ans que le pape Alexandre VI était allé rendre compte à Dieu de sa mission sur la terre; nous retrouverons sa mort dans la biographie de Pérugin.

César, après avoir échappé d'abord au poison, après s'être sauvé de sa prison ensuite, avait été tué le 10 mars 1507 dans une bataille près d'un village ignoré que l'on nomme Viane, ayant toutes les blessures par devant comme un Spartiate.

Quant à Lucrèce, maîtresse incestueuse, épouse adultère, mariée quatre fois : d'abord à un gentilhomme aragonais, ensuite à Jean Sforza déclaré impuissant par le pape, puis à Alphonse, duc de Briseglia, assassiné par César, enfin à Alphonse d'Este, fils d'Hercule; elle était morte la dernière, duchesse de Ferrare, adorée par ses sujets comme une reine et chantée par l'Arioste et Bembo comme une déesse.

FRA BARTOLOMEO.

Le mardi gras de l'année 1490, il y avait une foule immense qui se pressait le soir autour d'un vaste bûcher sur la grande place de Florence : c'est qu'il allait se passer une chose toute nouvelle ; c'est que ce n'était plus, comme les années précédentes, un feu de joie autour duquel on allait danser avec des chants d'amour, mais bien un véritable sacrifice où l'on allait prier ; c'est que ce n'était pas depuis

le matin des hommes ivres et joyeux qui apportaient de la paille et du bois pour le feu annuel, mais des artistes pieux qui jetaient là leurs œuvres profanes pour les brûler le soir ; c'est qu'enfin livres, statues, tableaux, tous ces trésors de la pensée, du ciseau, de la toile, se mêlaient, se confondaient pour ne plus faire, après quelques heures, qu'un amas de cendres et de poussière.

En effet, un nouveau jour venait de se lever pour la foi, une nouvelle révélation venait de surgir pour l'art. Une voix dominant l'Italie et le monde venait de se faire entendre. Au nom du Christ, un nouvel apôtre venait de prendre le paganisme corps à corps et l'avait renversé sous lui, et ce soir-là devait avoir lieu le premier triomphe de l'apôtre, triomphe complet, éclatant, magnifique, donné par ce que l'Italie avait de grand parmi les artistes, et manifesté par l'abjuration et la perte de ce que l'art avait eu jusqu'alors d'irréli-

gieux et de profane. Et l'abjuration était universelle, et le bûcher était immense, fait des chefs-d'œuvre de tous ; poésie, arts, vers érotiques, statues aux contours voluptueux, tableaux aux formes lascives, images d'un ciel oublié, d'un olympe perdu, de divinités anéanties, miracles de pensée et de travail, d'imagination et de poésie, dont le lendemain il ne resterait plus rien qu'un peu de fumée.

Et c'était la voix d'un seul homme qui avait fait cela ; c'était la parole d'un humble apôtre qui venait de renouveler la foi ; c'était la pensée d'un pauvre moine qui venait de transformer l'art ; c'était enfin la voix de Savonarole, qu'on avait d'abord délaissé comme un fou et qu'on écoutait comme un saint. La mission qu'il s'était imposée était grande et difficile, et le saint homme avait sans doute compris d'avance qu'un jour viendrait où il payerait la vérité de la vie, et où il compléterait l'apôtre par le martyr. Aussi avait-il

lutté de toutes ses forces et avec toute la conviction que donne une mission inspirée par Dieu. Il avait réussi, comme nous l'avons vu, et le sacrifice qui allait se faire n'était que l'expression matérielle de la transformation morale.

Or, parmi ceux qui avaient apporté leurs œuvres au feu comme à la purification, et leur âme à cette nouvelle doctrine comme à la vérité, se trouvait un jeune homme aux mœurs austères et simples, au génie grand et pur, qu'on connaissait sous le nom de Baccio della Porta. Il avait à peu près vingt ou vingt-deux ans : c'était un des auditeurs les plus fervents de Savonarole, et l'un des hommes les plus croyants en Dieu. Il avait écouté avec amour cette parole douce et vraie; il avait compris aussitôt cette âme puissante et inspirée, et le premier il avait rejeté comme profanes et sacriléges tous ses tableaux passés qui ne se rapportaient point à Dieu. Alors que le

saint prédicateur avait peine à rassembler vingt-cinq auditeurs, Baccio l'avait écouté, et depuis, chaque jour, il avait quitté son atelier pour l'église ; son âme avait compris la lutte du moine contre les mœurs de l'époque, mœurs débauchées que le paganisme avait envahies depuis la cour des Médicis jusqu'aux écoles des jeunes gens, où rien n'était beau que les œuvres profanes de l'antiquité, où rien n'était tant oublié que les livres pieux.

La réforme que tentait Savonarole ne s'arrêtait donc pas à la foi dans la pensée, mais ordonnait la chasteté dans l'art ; et c'était là surtout que l'accomplissement de sa mission était rude et laborieux : partout des artistes payés par une cour débauchée pour faire des œuvres licencieuses ; partout l'irrévérence pour les choses divines ; partout le paganisme, même sous les traits célestes de la Vierge et du Christ, se montrait palpable et visible, et souvent l'image de la Madone,

même au foyer domestique, même sous les yeux des jeunes filles, n'était que le portrait plus ou moins nu de quelque courtisane en renom.

Savonarole avait prévu que ce n'était pas sur des vieillards endurcis dans leurs pensées que sa voix aurait de l'influence ; que ce n'était pas le passé qu'il fallait changer, mais l'avenir qu'il fallait préparer : aussi n'était-ce que des jeunes gens qui venaient recueillir comme une manne céleste les leçons du grand prédicateur, et, comme nous l'avons dit, parmi ces jeunes gens se trouvait Baccio della Porta.

Le lendemain du mardi gras, quand le sacrifice fut accompli, quand le bûcher fut éteint, le peintre vint trouver le moine au couvent de Saint-Marc, où celui-ci était lecteur.

— Mon père, lui dit-il, vous êtes juste et noble entre tous les hommes ; votre mission est sainte et grande entre toutes les missions :

vous m'avez fait comprendre et croire ; désormais je veux consacrer ma vie et mon art à Dieu, et, tout obscur que je suis, j'accours à vous, mon père, comme à la source de toute sagesse et de toute vérité. Permettez-moi de venir quelquefois dans ce couvent recueillir seul dans votre amitié la foi que vous répandez sur tous.

A partir de ce moment Baccio devint non-seulement le disciple de Savonarole, mais son ami ; à partir de ce jour grandit, avec la réputation du prédicateur, la renommée du peintre, tous deux pleins du même zèle, enflammés du même courage, pénétrés de la même ferveur ; à partir de cette époque commença la lutte commune de ces deux hommes, lutte de la parole et du pinceau, du principe et de l'exécution, et tous deux semblèrent marcher de front, Baccio éclairé par le moine, Savonarole traduit par le peintre.

Avant l'apparition de Savonarole, Baccio

vivait déjà enfoncé dans son art, et de temps en temps apparaissaient les fruits de cette solitude et de cette méditation : d'abord, deux Vierges pleines de la sainteté du croyant et du génie du peintre, admirables toutes deux de piété et de coloris, ce double prestige de la foi et de l'art qu'il savait si bien répandre sur ses toiles; puis, sur les deux volets d'un tabernacle en bois qui renfermait une Madone en marbre de Donatello, il peignit la Nativité et la Circoncision en miniature, et sur la partie extérieure de ces volets il exécuta en grisaille et à l'huile l'Annonciation de la Vierge. Ensuite Gerorno, fils de Monna Dini, lui donna à peindre la chapelle du cimetière de l'hôpital de Santa Maria Nuova : c'est là que se trouvait la fresque du *Jugement dernier;* bien qu'inachevée, elle n'en augmenta pas moins sa réputation. Rien n'était grand et vraiment divin, en effet, comme le Christ entouré de ses douze apôtres et jugeant les douze

tribus. Le dessin, que n'acheva pas Baccio, montrait de pauvres damnés pleins de honte et de désespoir, et la sainte béatitude des élus. C'est une œuvre que Gerorno Dini pria Mariotto Albertinelli d'achever.

Mariotto Albertinelli était le frère pour ainsi dire de Baccio della Porta : même atelier, même travail, mêmes joies, mêmes douleurs, fraternité complète de cœur et de talent. Mariotto, fils d'un batteur d'or, avait connu Baccio chez Cosimo Rosselli, où ce dernier étudiait, et quand Baccio avait quitté ce premier maître, Mariotto l'avait suivi. C'est à partir de cette époque qu'ils vécurent toujours ensemble, comme un seul corps, comme une seule âme. Mariotto était loin d'avoir le génie de Baccio, aussi était-il presque son élève. Cependant il l'étudia tant et suivit si bien sa manière que souvent on confondait les tableaux des deux amis.

Voilà où en était Baccio quand Savonarole

arriva de Ferrare à Florence. Pendant sept années le grand prédicateur fit sa grande réforme, malgré la faction des tièdes qui le dénonçaient à la cour de Rome, et aux menaces desquels il opposait le calme de sa conviction; malgré le paganisme invétéré qui se releva plus tard, mais qui, pour le moment, tomba sous sa parole.

Cependant on ne force pas impunément les hommes à entendre la vérité, et surtout la vérité de Dieu, celle qui proscrit tous les abus, qui veut étouffer les débauches, qui tend à détruire tous les vices. Pendant sept ans, nous l'avons dit, la voix de Savonarole parla plus haut que celle de ses ennemis; pendant sept ans, il jeta cette semence qui devait germer dans l'avenir; mais de pareils fondateurs n'assistent pas à leur gloire; mais les grands semeurs ne voient point la récolte; et quand il eut propagé sa parole, quand il eut répandu sa foi, quand il eut assez grandi

son époque, il eut à son tour, comme son divin maître, son Calvaire et sa Passion, et il se trouva des juges et des bourreaux pour lui comme pour le Christ.

L'influence de Savonarole sur les artistes contemporains est trop grande pour que, dans la vie d'un peintre comme Baccio, on ne montre pas à chaque instant cette influence.

Ce n'est pas une digression, c'est une preuve, surtout quand on pense dans quel état il avait trouvé les arts et comme il les laissa. Ce sont les œuvres d'une époque qui la symbolisent et qui la classent dans l'avenir ; et c'est sous le souffle de quelques hommes puissants par la fortune ou la pensée que naissent ces œuvres. Savonarole l'avait bien compris lorsqu'il avait voulu changer la route funeste qu'avaient prise les arts... Les Médicis et lui se trouvaient en face ; les uns, avec le goût des ouvrages profanes de l'antiquité, avec des mœurs débauchées, n'aimant que

les peintures païennes, ressuscitant dans les arts l'Olympe oublié ; l'autre arrivait avec sa seule parole pour détruire, avec sa seule pensée pour créer, ne mettant le beau et le vrai que dans Dieu, et rassemblant bientôt autour de lui tout ce qui croit et tout ce qui pense.

Ce n'était donc pas, comme Jésus, une loi à donner, c'était cette même loi à faire suivre.

Deux ans après qu'il eut paru, la grande réforme avait commencé d'une manière ostensible ; on brûlait tout ce qu'il y avait de profane à Florence ; on immolait les chefs-d'œuvre des hommes à la gloire de Dieu. Mais ce n'était là que le sacrifice matériel des œuvres, et c'était surtout la destruction du principe que rêvait Savonarole ; car ce n'était qu'après avoir détruit qu'il pouvait reconstruire. Il y a toujours quelque chose à abattre quand on veut fonder ; il a fallu que Dieu débrouillât le chaos avant de faire le monde.

Et c'est pourtant cette vérité incontestable, ce mot révélateur, Dieu, que les hommes ont éternellement cherché à détruire. Depuis le Christ, qui créait et à qui on n'a donné qu'une croix, jusqu'à Savonarole, qui répétait Jésus comme un écho, et à qui on a donné un bûcher, de tout temps il a fallu des apôtres pour annoncer et des martyrs pour prouver.

Donc l'apôtre devint martyr ; et, comme si avec lui s'en étaient allés toute sa pensée et tout son génie, Baccio della Porta, devenu fra Bartolomeo, jeta ses pinceaux, quitta tout à fait l'atelier pour le cloître, la peinture pour les prières, la gloire du monde pour le culte de Dieu ; il se retira à Prato, et prit l'habit de Saint-Dominique, le 26 juillet de 1500. Alors Mariotto Albertinelli, chez qui l'amitié pour Baccio ne balançait pas la haine pour les moines, ne pouvant vivre avec son ami, voulut continuer l'œuvre qu'il avait commencée, et, ramassant les pinceaux du peintre devenu

moine, il finit la fresque du *Jugement dernier*.

Pendant quatre ans que dura cette oisiveté pieuse que s'était imposée fra Bartolomeo, le moine dut avoir à lutter bien souvent contre l'artiste, et il est évident que, le jour où l'art reprendrait le dessus, l'œuvre qui surgirait de ce repos serait à la fois sublime et divine. Souvent, lorsque le pieux frate se retirait dans sa cellule, pour prier Dieu d'éteindre ce feu qui finirait par lui faire oublier son vœu, quelques-uns de ses frères venaient le trouver, et, comprenant ce combat intérieur du génie comprimé et d'une promesse sainte, ils lui disaient, non pas qu'il pouvait sacrifier l'un à l'autre, mais faire marcher les deux de front ; ils lui disaient que la manière d'être agréable à Dieu, était d'appliquer à sa gloire ce génie qu'on avait reçu de lui, et qu'il était de son devoir d'user du talent qu'il avait, pour révéler aux hommes toute la grandeur

et toute la majesté de leur divin maître; puis, ils lui montraient comme preuves les fresques de Beato Angelico qui couvraient les murs du couvent.

Bernardo del Bianca avait fait construire, sur les dessins de Benedetto de Roverjemo, une chapelle dans l'abbaye de Florence admirable de sculpture ; Benedetto Buglione avait placé dans les niches des figures de saints en terre cuite; mais si belle et si riche que fût la chapelle, elle semblait incomplète, et c'était quelque chose comme l'âme qui manquait à l'œuvre, pour qu'elle atteignît son but divin. Fra Bartolomeo était le seul qui pût animer tout cela avec son pinceau. Les sollicitations redoublèrent, auxquelles répondirent les mêmes refus ; et, chaque fois qu'on reparlait au frate de peinture, il se mettait en prière comme pour chasser une mauvaise pensée, qui n'était autre que le besoin de produire, s'augmentant chaque jour de la résistance de la veille, et

devenant chaque jour plus difficile à combattre.

Enfin, après bien des sollicitations, après bien des refus, l'artiste l'emporta sur le pénitent ; et la pensée de gloire triompha de la pensée d'obscurité, et le moine redevint peintre.

Comme nous l'avons dit, la première œuvre qui sortirait de ce repos serait sublime et divine, et rayonnerait de toute la force du génie, de toute la poésie de la foi. En effet, le frate sembla résumer en une seule œuvre tout ce qu'il eût pu répandre de beautés depuis son premier jour de solitude, et le saint Bernard qui naquit enfin était bien toute l'expression de la pensée céleste qu'il portait dans son sein depuis quatre années. Le pieux écrivain tombe en extase en apercevant la Vierge soutenue par les anges et portant l'enfant Jésus. C'est plus que de la peinture, c'est de la révélation. Une fois le premier pas fait, rien ne devait

plus arrêter fra Bartolomeo ; la lutte avait été trop longue pour que la victoire ne fût pas complète, et au saint Bernard succédèrent plusieurs tableaux pour le cardinal Jean de Médicis et pour Agnolo, dont une Madone qui a aussi toute l'expression divine que le frate savait si bien répandre sur les choses saintes.

Fra Bartolomeo était un heureux prédestiné... Au début de sa carrière, il avait trouvé Savonarole pour agrandir sa pensée ; au milieu, il devait rencontrer Raphaël pour perfectionner son art. Après avoir étudié Léonard de Vinci, c'étaient les deux seuls guides que Dieu pouvait lui envoyer pour faire de lui un saint et un grand homme, toute une religion et tout un art réunis dans deux hommes, compris dans deux noms ; Savonarole et Raphaël. Aussi Bartolomeo devina-t-il que le second allait compléter dans l'exécution ce que le premier avait complété dans la pensée ; mais cette fois cependant ce serait plutôt

échange; et si le frate recevait quelque chose de Raphaël, celui-ci allait emporter quelque chose du frate.

De même qu'il avait été trouver Savonarole, Baccio alla trouver Raphaël, et l'amitié qui l'unit au peintre fut aussi forte que celle qui l'avait uni à l'apôtre.

On ne peut s'empêcher d'admirer l'influence de ces deux grands génies sur le talent de Bartolomeo, influence visible et palpable, qui n'ôte rien à l'originalité personnelle du peintre, mais qui cependant la complique; il s'est trouvé placé entre ces deux grands soleils, et, quoique resplendissant lui-même, il s'est augmenté de leurs rayons.

Cependant, il faut l'avouer, les deux compositions de Bartolomeo qui suivirent immédiatement l'arrivée de Raphaël à Florence, n'ont encore qu'imperceptiblement subi l'influence du peintre d'Urbin. Elles gardent encore toute cette originalité puissante et ce

coloris admirable qui distinguent le frate. L'un des deux tableaux fut envoyé au roi de France, et l'autre, dans la composition duquel il entre une grande quantité de personnages et quelques anges qui s'élèvent en l'air en soutenant un pavillon, impressionna vivement Raphaël lui-même. Ici, Bartolomeo est tout à fait grand ; les anges sont d'un dessin si vigoureux, qu'ils semblent sortir de la toile. et à cette force de coloris se mêlent une suavité céleste, un sentiment religieux, une fierté divine sur les figures des personnes qui entourent la Vierge. Dans le même tableau se trouve le mariage du Christ enfant avec sainte Catherine religieuse ; malgré le ton obscur, rien n'est plus vrai. Ici, comme nous le disions, ce n'est pas encore l'influence de Raphaël, mais c'est toujours celle de Léonard de Vinci. Tout cela vit, pour ainsi dire, depuis les deux figures de saint George et de saint Barthélemi jusqu'aux deux enfants dont

l'un joue du luth et l'autre de la lyre.

C'est probablement à la même époque qu'il exécuta la grande peinture à fresque représentant le Crucifiement avec les saintes femmes pleurant au pied de la croix, qu'on voit dans un corridor du couvent de Saint-Augustin de Sienne.

Vis-à-vis le *Mariage du Christ* il peignit une *Vierge entourée de saintes*. A l'aide des tons affermis et habilement fondus de ce tableau, il obtint une telle harmonie dans les figures qu'elles semblent vivantes, dit Vasari.

En 1501, Raphaël le quitta, et ce n'est vraiment que de ce moment que la peinture de Bartolomeo se ressentit du séjour du divin Sanzio à Florence. Dans les tableaux du frate qui suivront ce départ, il y aura plus de suavité dans les contours, un peu plus d'expression céleste dans le visage de ses Vierges; son style perdra ce côté de rudesse que lui donnait la fougue de son imagination, et

prendra ces lignes mollement onduleuses qui caractérisent les peintres ombriens; mais il gardera toujours cette sévérité de sujets, ce relief des formes au moyen des clairs-obscurs qui constituaient sa manière et dont Raphaël prendra quelque chose.

L'élève devait une visite au maître, le fidèle un pèlerinage au dieu. Aussi fra Bartolomeo voulut-il voir les merveilles du puissant Michel-Ange et du doux Raphaël. Il partit donc pour Rome, où il fut accueilli par Marianno Fratti, frate del Piombo, qui demeurait à Monte-Cavallo, au couvent de Saint-Sylvestre. Il paya son hospitalité de deux tableaux représentant saint Pierre et saint Paul, mais il fut pour ainsi dire aveuglé sur lui-même par les chefs-d'œuvre qu'il voyait. Le fidèle tomba anéanti devant la puissance du dieu, et c'est avec la conscience de son infériorité qu'il revint à Florence.

A son retour, malgré la résolution qu'il

avait prise d'abandonner son art, non plus par illusion, mais par défiance de lui-même, il eut à répondre à une accusation qu'il réfuta par un chef-d'œuvre. On l'accusait de ne pouvoir peindre le nu, et ici ce n'était plus un piége qu'on tendait à son art, mais bien à la chasteté de ses œuvres, et c'était dans le genre profane, qu'il avait toujours fui, qu'on voulait le faire tomber. Il répondit par un *Saint Sébastien* entièrement nu, d'un coloris et d'un dessin si parfaits, de formes si belles et si pures, que la critique se tut. Seulement fra Bartolomeo, qui n'étaitpas tombé dans des idées profanes, y fit tomber les dévotes, et les confesseurs entendirent de telles confidences au sujet de cette peinture qu'ils durent faire retirer le *Saint Sébastien* de l'église où il était; il fut depuis envoyé au roi de France.

Mais la critique ne se tait pas facilement : c'est une hydre à plusieurs têtes comme celle

de la fable, et il faut être un Hercule pour les trancher d'un coup. L'accusation reparut, mais sous une autre forme. Cette fois on reprochait aux œuvres du frate d'être mesquines, et on lui demandait quelque chose de grand. Il répondit par un *Saint Marc* gigantesque et grandiose. L'hydre avait trouvé son Hercule, toutes les têtes tombèrent.

Les menuisiers qui faisaient les bordures des tableaux en couvraient toujours un huitième, ce qui détruisait les proportions et la symétrie de l'œuvre. Bartolomeo y remédia en faisant cintrer le panneau de son *Saint Sébastien*, y figura une niche que l'on aurait pu croire réelle et exécuta les ornements qui devaient entourer son sujet ; il fit de même pour le *Saint Marc* et le *Saint Vincent*. Celui-ci était représenté prêchant le jugement dernier. C'est bien la ferveur du saint, c'est bien l'exaltation du prédicateur, c'est bien la double expression de l'homme qui, pour rame-

ner à la vertu, montre à la fois la récompense et le châtiment, cette double justice de Dieu. Malheureusement cette œuvre admirable, pour laquelle le frate a employé des couleurs trop fraîches sur un enduit encore humide, s'est gercée bientôt et s'est tout à fait perdue depuis.

A son retour de Naples, un riche marchand florentin, Salvator Belli, sur la réputation du frate, lui commanda un Christ sauveur entouré des quatre évangélistes. C'était un sujet tout à fait dans le sentiment de Bartolomeo ; aussi il s'y livra avec amour et l'exécuta avec perfection Dans le bas, deux enfants, d'un coloris frais, d'une exécution fine, tiennent le globe du monde : c'est une des plus belles choses du frate, et l'encadrement de marbre est sculpté par Pietro Rosselli.

Ainsi Bartolomeo avait tout à fait repris sa vie d'artiste, il donnait à son art le côté pieux et saint qui le fit si grand, abandonnant aux

frères le produit de ses tableaux et ne gardant strictement que ce qui lui était nécessaire pour acheter ses couleurs. Partout dans la vie de cet homme la pensée religieuse domine, et il travaille toujours, sous l'influence de la révélation de Savonarole, pour la gloire de Dieu et non pour la sienne. Cependant, malgré la force que donne l'art, il arriva un jour où la santé du frate s'altéra; des pensées, qui pour son âme pieuse ne pouvaient être ni sombres ni funestes, s'emparèrent de lui et le portèrent à la contemplation de la mort. Il se retira dans l'un des monastères qui dépendaient de Saint-Marc, pour se préparer à attendre l'heure dernière. C'est sous ces impressions qu'il peignit une Madone entre un saint Luc et un saint Étienne ayant à ses pieds un petit ange qui joue du luth. Cette figure d'enfant, qui se reproduit souvent dans les compositions de Bartolomeo comme la pensée gracieuse à côté de la pensée sé-

vère, opposant son sourire et son chant à la grave austérité des prophètes, est pleine de charme, et le caractère en est si céleste qu'il ne paraît pouvoir être le résultat d'un procédé matériel. On comprend, en voyant ces tableaux, qu'ils sont nés d'une rêverie et d'une poésie intérieure qui, plus calmes à cette époque qu'au temps de Savonarole, passent de l'âme au pinceau pleines d'une douceur angélique; et il semble évident, quand on voit ces peintures radieuses, que ce sont les personnages divins eux-mêmes qui venaient poser devant le frate. Mais toute sa force et toute sa grâce, toute sa foi et tout son art se sont résumés dans une grande composition qu'il exécuta à San Romano. C'est encore une Vierge, Vierge miséricordieuse, sur un piédestal, et dont deux petits anges aux visages enfantins et célestes soutiennent le manteau, et à côté le Christ lançant la foudre sur les peuples. Ici tout est

grand, la pensée et l'exécution : c'est l'œuvre d'un grand poëte et d'un grand peintre ; c'est toute la profondeur de la pensée et toutes les finesses de l'art. C'est dans ce tableau qu'on voit que Bartolomeo possédait au plus haut degré l'art de la dégradation des ombres et cette magie qui donne un grand relief aux parties obscures ; c'est parfait comme dessin et comme coloris.

Un autre tableau représentant le Père éternel au milieu d'un groupe d'anges, et dans la partie inférieure sainte Catherine de Sienne et sainte Catherine d'Alexandrie ravies en extase, se trouve aussi à San Romano. C'est surtout dans cette composition que l'influence de Raphaël se remarque, et à un tel point qu'on crut ne reconnaître que le coloris de Bartolomeo appliqué aux contours gracieux des deux saintes. Il existe de ce tableau un dessin à la plume qu'on avait d'abord attribué à Léonard de Vinci, et dont on a re-

connu le véritable auteur, en le comparant avec le tableau de l'église de San Romano.

Fra Bartolomeo revint à Florence, et cette poésie dont son âme était pleine ne sembla plus avoir assez de la peinture pour se répandre. Il se remit à cultiver la musique et devint peintre et musicien en même temps; il chantait en travaillant. C'était en vérité une de ces organisations heureuses, une de ces natures privilégiées, un de ces génies prédestinés à qui Dieu devait accorder tout le talent des plus grands hommes, la piété des plus pieux, la réputation des plus célèbres; et, pour qu'il atteignît à ce résultat, il lui avait envoyé Savonarole et Raphaël, les deux compléments de son génie.

En face des prisons, à Prato, il fit une *Assomption* et plusieurs Vierges pour les Médicis, dont le grand art du reste avait été de ne tenir aucun compte de l'esprit de parti chez les artistes, et de ne voir en eux que l'illus-

tration qu'ils pouvaient donner à leur règne. Ainsi Bartolomeo, l'ami enthousiaste du prophète Savonarole, du confesseur implacable de Laurent de Médicis, n'était pour eux que Bartolomeo l'artiste dont ils achetaient les tableaux comme des chefs-d'œuvre, dont ils oubliaient les opinions premières.

Le frate avait l'habitude de préparer ses tableaux à l'huile et en grisaille, et il les ombrait aussi à l'encre ou avec le bitume; c'est ce qu'on a pu voir dans les peintures que sa mort laissa inachevées.

Jusqu'à fra Bartolomeo, on reprochait souvent aux peintres la forme de leurs plis qui manquaient de souplesse et de naturel. Ce fut le frate qui le premier fit faire un mannequin en bois de grandeur d'homme, dont les jointures se reployaient à volonté, et qu'il recouvrait de l'étoffe qu'il voulait peindre; cette invention, qui paraît si simple maintenant, lui est due, et personne avant lui, même

les plus grands maîtres, n'avait pu saisir des draperies aussi vraies et aussi naturelles.

Fra Bartolomeo continuait donc dans ses œuvres son acte de contrition pour ainsi dire jusqu'à la mort; il n'a pas failli un seul instant à la promesse qu'il avait faite, et sous son infatigable pinceau se succédèrent les chefs-d'œuvre de sainteté dans l'abbaye des Moines-Noirs. La dernière création de ce pinceau, la dernière pensée de ce peintre, fut le tableau qu'il exécuta en grisaille pour le gonfalonier Pietro Soderini. Tous les protecteurs de la ville et les saints dont les jours de fête correspondent à ceux des victoires remportées par Florence, sont représentés dans cette composition, et fra Bartolomeo s'y est peint lui-même.

Une paralysie, provenant de son habitude de travailler au bas d'une fenêtre ouverte, lui ôta tout à fait l'usage de ses membres, et malgré les eaux de San Filippo, qu'on lui

avait ordonnées, et où il resta longtemps, il ne put se remettre complétement de cette attaque; enfin, il mourut d'une indigestion de figues. Il fut enterré à San Marco le 8 octobre 1517.

Bartolomeo avait vécu quarante-huit ans, et pendant ce temps il avait vu passer les noms les plus rayonnants de l'art : le grand Léonard de Vinci, le gracieux Raphaël, le puissant Michel-Ange; de ces trois grands génies il avait pris quelque chose qu'il avait ajouté à son génie naturel et original, et, tout en retrouvant dans ses œuvres le reflet de ces trois coloris, on voit que ce n'est pas un emprunt, mais une conquête.

Puis, à tout cela s'étaient mêlés, comme nous l'avons dit, l'inspiration religieuse et le génie vraiment divin, soufflé par Savonarole; et répétons-le encore, le côté caractéristique de ce peintre, c'est cette éternelle et grande naïveté dont brillent toutes ses œuvres. Quand

Léonard et Michel-Ange ont à lutter l'un contre l'autre, ils ne se fient plus à un sujet religieux pour se vaincre; ce sont des passions chaudes encore des événements récents qu'ils remuent, et ils produisent, Léonard, son tableau des *Vétérans se faisant couper les poings pour rapporter à Florence les drapeaux des Visconti;* et Buonarotti, *la Jeunesse florentine allant à la guerre pisane*. Ces deux compositions sont bien les œuvres de deux pinceaux géants, mais elles n'ont rien de plus vaste et de plus grandiose que cette imposante et calme figure de l'*Évangéliste saint Marc*. C'est qu'il faut le dire, la véritable poésie ne se trouve pas dans l'expression de nos passions humaines, mais bien dans le reflet de la grandeur et de la majesté divines : et, peintre ou poëte, plus la pensée se rapproche du Créateur, plus elle entrevoit la véritable poésie.

Dans la vie des hommes que la gloire expose nus et tels qu'ils sont aux yeux de la postérité,

il y a toujours un côté sur lequel la critique peut mordre, une fêlure pour ainsi dire, par où l'on peut anatomiser l'homme et le génie : chez le frate, c'est impossible, l'uniformité est trop grande, le talent est trop vrai, la naïveté est trop naturelle, et si l'on avait quelque chose à lui reprocher ce serait sa mort un peu vulgaire ; mais la postérité serait bien exigeante si elle voulait forcer les artistes à mourir avec art.

ALBERT DURER.

« Moi, écrivait Albert Durer, j'ai réuni les écrits de mon père et ce qu'il a dit de sa patrie, de sa naissance et de sa vie. Que Dieu lui soit propice, à lui et à nous ! *Cui Deus propitius sit ut et nobis, amen ! anno* 1524, » comme écrit lui-même ce peintre ; puis il continue :

« Albert Durer l'ancien, senior, est né en Hongrie dans une bourgade appelée Eytus,

où ses parents étaient laboureurs. Mon grand-père, Antoine Durer, vint dans sa jeunesse à la ville chez un orfévre, apprit de lui cet état et se maria à une jeune fille du nom d'Élisabeth; il eut d'elle une fille et trois fils, dont l'aîné fut mon père très-chéri. De Hongrie mon père vint en Allemagne, et il eut des rapports intimes avec les artistes belges. Il vint ensuite à Nuremberg en 1455, le jour où l'on célébrait dans la citadelle les noces de Philippe de Berthaimer, et il travailla avec Jérôme Hertur l'Ancien jusqu'en 1467, époque à laquelle il épousa sa fille. »

Albert énumère alors tous les enfants de son père, au nombre de dix-huit; puis il ajoute avec une tristesse profonde :

« Ces enfants de mon père, mes frères et mes sœurs, sont tous morts, les uns dans la jeunesse, les autres dans l'âge mûr, et nous ne restons que trois tant qu'il plaira à Dieu, mes deux frères André et Jean, et moi.

« Mon père, malgré son travail, fut toujours pauvre, étant obligé de nourrir de son labeur une si nombreuse famille. Il fut en butte aux chagrins et aux malheurs et aux dettes. Il fut bon chrétien, vivant dans l'obscurité et le silence. Mon père nous éleva dans le respect et l'amour de Dieu, nous avertissant chaque jour d'aimer le Seigneur et le prochain : il m'affectionnait plus que les autres, parce qu'il me voyait appliqué aux travaux d'art. Il fut lui-même mon premier maître, et comme j'étais entraîné vers la peinture plus que vers l'orfévrerie, je le dis à mon père qui, bien qu'il vît ce goût décidé avec chagrin, parce qu'il croyait perdu le temps que j'avais donné à l'orfévrerie, me mit en 1486 sous les ordres de Michel Wolgemuth, pour trois ans. Dieu m'accorda en un aussi court espace une telle assiduité à cet art, que malgré tout ce que j'avais à supporter de la part de mes camarades, je l'appris assez bien.

« Après mon apprentissage, je voyageai jusqu'en 1490. A mon retour, mon père contracta avec Jean Frey, dont j'épousai la fille, nommée Agnès. J'eus en dot deux cents florins et Jean Frey célébra la noce à ses frais. Bientôt mon père tomba malade et nul ne put le sauver. Sentant sa fin approcher, il resta calme et résigné, me recommanda ma mère, et mourut. Que Dieu lui soit propice ! Depuis, je nourrissais mon frère Jean ; quant à André, il voyageait.

« Deux ans après la mort de mon père, je recueillis chez moi ma mère indigente jusqu'en 1513, que Dieu ait son âme. En 1521, ma belle-mère mourut et mon beau-père deux ans après. »

Rien n'est aussi profondément triste que ce journal quand on pense aux heures de mélancolie amère pendant lesquelles il fut écrit, quand on songe que chaque fois que le peintre reprenait la plume pour redescendre dans

son passé triste déjà, mais bien moins triste que son présent, c'était après quelque nouvelle scène intérieure, car une douleur quotidienne et affreuse veillait au foyer de sa maison; et cependant, quand il parle de sa femme, la cause de cette tristesse, le démon de sa vie, pas un reproche à elle, pas un reproche à Dieu; puis on sent que cette pensée qui le brûle, et qu'il n'épanche pas au dehors, l'amène à se rappeler ceux qu'il aimait, et dont, enfant encore, il emplissait son cœur. Alors, il se souvient de son père mort, de ses frères morts aussi. Il voit que de tout cet amour dont Dieu semblait l'avoir environné pour qu'il pût plus tard lutter contre les choses de la vie il ne lui reste plus rien à l'heure où il souffre. Il voit qu'il faut s'isoler avec sa douleur, et le soir, après quelque journée longue de travail et de tristesse, il s'enferme dans son atelier, et là, le peintre, au milieu de ses productions, l'homme avec ses souvenirs se fait peine; il

rejette librement sur le papier les scrupules de cette douleur qu'il ne peut garder, et qui, à force de lui serrer le cœur, finirait par lui tuer l'imagination, et si cela arrivait, malheur à lui! car il faut que chaque jour il entre assez d'or dans la maison pour que le mauvais génie de son âme se taise.

Ce qui domine surtout dans ce journal, c'est ce respect filial, éternel et immuable qu'il voue à la mémoire de son père. On devine, à ce récit vrai, simple, patriarcal des émotions de la famille, ce qu'il y avait de religieusement grand dans l'âme retournée à Dieu et qu'il invoque sans cesse comme son plus heureux souvenir sur la terre, comme son plus puissant patron dans le ciel.

Chaque fois que, dans cette famille nombreuse et unie comme celle des premiers pères, il arrivait un nouvel enfant, c'était sous une double invocation doublement sainte qu'il entrait dans ce monde.

Le soir de sa naissance, son père l'inscrivait à côté des noms de ses frères et de ses sœurs; puis il donnait au nouveau venu, à son tour, deux noms, celui du saint qui présidait au jour de sa naissance et celui d'un grand artiste vivant, ce dernier fût-il au fond de l'Allemagne, au bout de la terre, et après avoir reçu ces deux patrons, qui, suivant l'esprit religieux de son père, devaient le faire grand dans ce monde et heureux dans l'autre, l'enfant n'avait plus qu'à se laisser vivre, car un amour inaltérable veillait sur lui.

N'y a-t-il pas quelque chose de vraiment chrétien et de vraiment grand dans cette communion intérieure, que le maître de la famille fait du saint et de l'artiste pour que tous deux veillent à la gloire et au salut de son fils? N'est-ce pas une belle chose que ce vieillard si profondément croyant, qui prend pour intermédiaire entre sa prière et Dieu le saint du jour où naît son enfant, sachant qu'auprès du

Seigneur, tous les saints ayant eu les mêmes mérites ont la même puissance, à l'exception du Christ et de la Vierge, qui, ayant plus souffert, ont plus obtenu?

Et le saint homme considère ce double patronage comme une chose toute simple et toute naturelle; à côté du nom de l'enfant, il écrit son invocation aux deux parrains, puis tout est dit. Il continue dans son âme et chaque jour la prière écrite dans le livre de la famille.

Comme le dit le peintre lui-même, c'est lui que son père distingue entre les autres. Il semble avoir eu pour Albert la révélation d'un avenir plus grand ou peut-être un pressentiment d'une existence plus triste, les deux raisons qui peuvent augmenter l'affection d'un père, parce qu'elles parlent l'une à son orgueil, l'autre à son amour. Alors il veut le suivre dans sa route, il lui enseigne lui-même son art, et l'influence de la religion du maître

se manifeste plus tard dans le génie de l'élève.

En effet, au moment où Albert Durer paraît, tout tend à une transformation générale. Le christianisme va recevoir une double atteinte, en art avec Raphaël et Michel-Ange, en croyance avec Luther.

L'école si chaste et si chrétienne du Pérugin, dont le pinceau semble béni par la mère de Dieu, va faire place à une autre école. Au sentiment idéal, va succéder le sentiment de la forme. Les vierges poétiques et célestes, les anges divins et bienheureux voilent leurs formes sous la chasteté de leurs tuniques, et n'ayant de la femme que le sentiment qui fait rêver, vont être remplacés par les madones plus humaines, par des anges plus terrestres, laissant déjà voir et deviner de la femme ce qui fait désirer : portraits de modèles ou de maîtresses aimées dont le génie du peintre a pu retracer la beauté, mais n'a pu idéaliser le regard, créatures belles après tout, riches

de couleurs, de formes et d'attitudes chez Raphaël, puissantes de conception, de stature et de poésie large chez Michel-Ange, mais moins simples, moins chastes, moins saintes que ces blanches créations dont Giotto, frère Jean de Fiésole et le Pérugin ont étoilé le ciel de l'art.

Eh bien ! chez Albert Durer, se révèle encore cet amour de l'art chrétien, qui va s'effaçant et ne tardera pas à disparaître tout à fait. Et cependant le peintre allemand n'étudia jamais les grands maîtres italiens. Toute son inspiration et toute sa poésie lui viennent donc de lui seul, enfant d'un pays qui, n'ayant pas l'air pur et le ciel bleu de l'Italie, ces deux sourires de la nature dans lesquels Dieu se montre, rêve plutôt qu'il ne sent, et devine plutôt qu'il ne voit.

L'art arrivait donc à l'Allemagne à cette époque un peu comme son soleil lui arrive, taché d'ombre et de brouillard, si bien qu'au

moment où, à Florence et à Rome, deux nouveaux apôtres, Raphaël et Michel-Ange, allaient prêcher une nouvelle doctrine, Albert Durer en était encore à débrouiller le chaos et à chercher son moule qui, tout incomplet qu'il est peut-être, n'en est pas moins beau.

En effet, c'est à peine si Albert Durer pouvait se servir de l'héritage que lui avaient légué ses prédécesseurs ; et cependant il a fait faire un pas immense à la peinture quand on pense à ce qu'elle était en Allemagne quand il l'a prise, et à ce qu'il en avait fait quand il est mort, sans ajouter qu'il découvrit encore la gravure, cette Amérique de l'art.

Ce qu'il y a de remarquable aussi chez Albert Durer, c'est le charme, le goût et le fini des ornements. En Italie, le pays bleu, la maison n'est que le moyen de faire entrer le plus d'air possible entre quatre murs ; de là les immenses palais, les immenses salles laissant toujours entrevoir comme le plus bel

ornement quelque coin du ciel par quelque ouverture. En Allemagne, le pays gris, la maison n'est au contraire qu'un moyen d'exclure le plus possible l'air froid et malsain : de là les longues draperies, les vastes meubles, les fenêtres closes, dérobant toujours un ciel rayé de pluie; de là les demi-teintes et le besoin d'ornements pour suppléer à la nature qu'on perd. On comprend donc l'étude que les Allemands, soit peintres, soit graveurs, devaient faire de ces sortes de choses qu'on méprise si fort lorsqu'on peut, comme à Florence et à Rome, découper ses têtes sur un fond bleu.

Mais aussi, avouons-le, ce ciel gris et sombre ajoute souvent à la création du peintre ou du poëte une poésie qui ne peut naître du soleil. Celui qui veut créer soit avec la plume, soit avec le pinceau, et qui s'isole dans une de ces salles aux tentures tristes, au jour douteux, finit par donner au type qu'il rêve cette

teinte mélancolique qu'il reçoit des objets extérieurs : c'est alors qu'il trouve, Rembrandt, ses fonds sombres; Gœthe, son Werther; Hoffmann, ses Fantômes; Shakspeare, son Hamlet. Mais qu'un poëte grec ou latin s'enferme et se fasse, à l'aide de draperies et de fenêtres closes, un jour inconnu, et parvienne à force d'imagination à faire passer devant ses yeux un de ces types du Nord, à peine la fenêtre sera-t-elle ouverte que le nouveau-né, ne reconnaissant pas sa patrie, disparaîtra dans un rayon de soleil ou se fondra dans un parfum de fleur, sans que jamais peintre ou poëte puisse le ressaisir. C'est qu'il faut laisser à chaque pays son caractère, à chaque climat sa poésie, à chaque homme sa pensée; chercher dans la peinture et la poésie septentrionales la rêverie de l'ombre et du brouillard, et dans les peintures et les poëmes méridionaux l'amour et la vie du soleil; lire Hoffmann, Gœthe et Shakspeare le soir; lire

Virgile, Horace et Tibulle en plein jour, car on est toujours sûr, en ouvrant un poëte grec ou latin, que le vers va chanter au soleil, à moins que le poëte, comme Ovide, n'ait écrit loin de sa patrie dans un pays que l'exil faisait triste et sous un ciel que le regret faisait sombre.

Quant à Albert Durer, il avait donc, comme nous l'avons dit, outre l'influence mélancolique des objets extérieurs, l'influence de sa propre tristesse. C'est par la douleur souvent qu'on arrive à la foi. Il n'y a donc rien d'étonnant, le peintre étant malheureux, que ses types soient chrétiens : ces types vivants du reflet de sa pensée.

Si la vanité pouvait remplacer l'âme, si le peintre avait pu, comme l'aigle du Nord, effacer son cœur sous un blason, nul n'eût été plus heureux que lui, car, comme Rubens et Titien, il avait auprès de lui un prince qui le comprenait.

Frédéric III avait donné à l'Autriche cette devise :

AETOY;

Ce qui veut dire : *Austriæ est imperare orbi universo*. Il appartient à l'Autriche de commander au monde entier. Après quoi il s'était empressé de mourir et avait laissé à d'autres le soin de réaliser cette prophétie, sachant fort bien que, lui régnant, elle ne se réaliserait jamais. Maximilien était donc devenu empereur d'Allemagne.

Or c'était à la fois un homme de guerre et un homme d'art que le nouvel empereur qui, en 1495, avait soutenu, comme un simple chevalier, dans un tournoi, l'honneur de l'Allemagne, qui plus tard avait, comme saint Louis, rêvé une croisade, et s'était dit illuminé de Dieu, et dont le règne enfin touche à Louis XI, à Léon X, à Luther, ces trois grands réformateurs.

Il avait épousé, jeune encore, la fille de Charles le Téméraire, alliance qui avait été arrêtée entre Frédéric III et le duc de Bourgogne dans une entrevue qu'ils avaient eue à Trèves. A peine entré dans la famille, l'époux eut à continuer la lutte du père contre Louis XI, qui avait envahi l'héritage de la jeune fille, et, quoiqu'il n'eût encore que dix-huit ans, il força le roi de France à rendre le Quesnoi, Bouchain et Cambrai, et à accepter une trêve, le 17 septembre 1477, que, comme toutes les trêves qu'on faisait avec lui, Louis XI rompit aussitôt. Maximilien recommença donc les hostilités, gagna la bataille de Guinegate, puis, ne voulant pas prodiguer ses forces, il attendit que le roi mourût, car déjà depuis quelque temps le faucheur royal, tout en se faisant renouveler son sang affaibli, inclinait de plus en plus vers la tombe dont il avait si grand'peur. Cependant Dieu en décida autrement, et à la place du vieillard mourant ce

fut la belle et heureuse jeune femme qu'il rappela à lui ; et Marie, la fille de Charles, mourut laissant deux enfants : Marguerite et Philippe.

Les États de Flandre firent proposer la main de Marguerite pour le Dauphin. Elle fut acceptée, ce qui n'empêcha pas qu'à la mort du roi, l'archiduc, après avoir apaisé les troubles de Flandre, se prépara encore à tourner ses armes contre la France. Ce fut à ce moment qu'il fut élu roi des Romains, et que pour en remercier Frédéric III, à qui il devait cette élection, il lui donna à Bruges des fêtes si brillantes que les murmures des Flamands recommencèrent, mais si forts et si violents cette fois que si le nouveau roi ne fût promptement entré chez un apothicaire, il eût été massacré par la populace. Enfin, après une renonciation au gouvernement de Flandre, renonciation qui eut lieu même à haute voix à la foule, avec serment d'y être

fidèle, il ne fut plus inquiété, et, en 1489, le 22 juillet, fut signé, entre Charles VIII et la Flandre, un traité par lequel la Flandre se soumettait.

Maximilien s'était remarié avec Anne, la fille du duc de Bretagne, mais Charles VIII lui enleva cette princesse. Le mariage n'ayant pas été confirmé, il lui renvoya Marguerite d'Autriche, à laquelle, dauphin encore, on se le rappelle, il avait été fiancé. L'empereur se ligua, pour venger cette insulte, avec les rois d'Angleterre et d'Aragon. Mais l'un, Henri VII, après avoir mis le siége devant Boulogne, fit alliance avec Charles VIII, et l'autre abandonna Maximilien pour le Roussillon et la Cerdagne, que le roi lui céda. Quant aux Suisses, à qui l'empereur avait demandé des hommes; quant à la diète, à qui il avait demandé de l'argent, il ne reçut rien des premiers et presque rien de la seconde, si bien que, abandonné de tous, il fut forcé

de capituler : mais, sachant que Charles VIII, qui voulait aller en Italie, se débarrassait de ses ennemis voisins à tout prix, il ne consentit à cesser les hostilités qu'en rentrant dans la possession des provinces qui avaient été l'apanage de sa fille, c'est-à-dire les comtés de Bourgogne, d'Artois, de Charolais, et de la seigneurie de Noyers.

C'est alors que son père mourut, le 19 août 1493. Comme on le voit, le passé ne réalisait guère la devise; restait l'avenir.

La première action de Maximilien, après la mort de Frédéric III, fut l'expulsion des Turcs, qui avaient porté le ravage jusqu'à Laybach et dans la Styrie. Après quoi il se rendit à Inspruck et épousa, mais cette fois sérieusement, le 16 mars 1494, Blanche-Marie, qui lui apporta en dot 440,000 écus d'or.

Cette Blanche-Marie était la fille de Galéas-Marie Sforza, fils lui-même de Blanche Vis-

conti et de François Sforza, lequel était le fils naturel de l'aventurier Sforza Attendolo, le premier de cette race qui joua un si grand rôle en Italie pendant le quinzième et le seizième siècle. Comme on le voit, la nouvelle impératrice était d'une famille récente et dont l'élévation était due à un bâtard. Et si d'un côté cette alliance donnait à Maximilien une influence dans les affaires d'Italie, elle lui faisait perdre un soutien dans les seigneurs allemands, qui, dans le cas où Blanche eût eu des enfants, ne les eussent jamais regardés comme héritiers légitimes de la couronne de leur père.

Roderic Borgia, qui n'avait que cinq enfants, ce qui était un progrès sur son prédécesseur qui en avait huit, avait été pape en 1492, et à l'époque où nous en sommes, c'est-à-dire en 1494, Charles VIII s'avançait vers l'Italie, où l'avait appelé Louis Sforza, l'oncle de Blanche-Marie et de Jean-Galéas, dont il

était en outre le tuteur, et qui se mourait à Pavie, par abus de voluptés, disent les uns, par un poison lent et mortel, disaient les autres.

Or, ce poison lent et mortel, c'était son oncle qui le lui avait fait prendre. Maximilien, inquiété par cette invasion du roi de France, s'allia secrètement avec le pape, le duc de Milan, le roi d'Aragon, les républiques de Venise et de Florence, descendit en Italie sous prétexte de se faire sacrer à Rome, fit donner en 1496 l'investiture du duché de Milan à Louis Sforza, promit 9,000 hommes à ses alliés et ne put en donner que 3,000, grâce auxquels cependant Charles VIII perdit le royaume de Naples, et sachant que le roi marchait de nouveau contre l'Italie, il traversa les Alpes; mais à la nouvelle que l'expédition était retardée, il mit le siége, ne voulant pas être venu pour rien, devant Livourne, où, mal secondé par ses alliés, il n'eut aucun

succès, et revint enfin dans ses États où l'attendaient de nouvelles contestations avec la France.

C'est à cette époque qu'Albert Durer commençait à se faire, et arriva jusqu'à Maximilien. Nous avons dit que c'était un homme de guerre que l'empereur, et nous l'avons prouvé. Nous avons dit aussi que c'était un homme d'art, et c'est chose facile à reconnaître.

Il fit demander Albert Durer pour lui confier l'exécution de grands ouvrages, se prit d'une grande estime et d'une grande amitié pour le peintre, et fit pour lui tout ce qu'un prince peut faire pour un grand homme; il le fit noble et lui donna pour armes trois écussons d'argent, deux en chef, un en pointe sur un champ d'azur.

La première œuvre d'Albert Durer, orfévre, avait été cette fameuse croix maximilienne, chef-d'œuvre de délicatesse et de goût,

destinée à orner l'église Saint-Pierre. Dans une hauteur de dix-huit pouces, elle représentait la vie de Jésus-Christ en cinquante-deux sujets en relief qui offraient plus de douze cents figures.

Il y a, sur un tombeau à Nuremberg, six statuettes d'Albert Durer; l'une d'elles représente un moine la tête inclinée et se voilant entièrement le visage avec ses deux mains cachées sous sa robe.

On ne voit donc qu'un capuchon s'abaissant sur des plis. Eh bien! derrière ces plis réguliers et secs on devine la plus profonde douleur qui puisse s'amasser au cœur de l'homme, et la plus ardente prière qui puisse sortir de l'âme d'un saint. Il n'y a pas dans les créations des vierges douloureuses, des martyrs sublimes, des christs mourant, dans tous ces types de souffrance terrible et d'agonie chrétienne que la plume et le pinceau ont pris au cœur de l'homme, d'expression de

douleur et de recueillement plus simple, plus vraie, plus puissante que celle-là. C'est une de ces émotions de la vie, sculptées en pierre, devant lesquelles on s'agenouille, tant elles sont vivantes et palpables.

Albert Durer était donc devenu l'ami de l'empereur, qui, comme plus tard Charles-Quint chez Titien, François Ier chez Benvenuto, venait dans l'atelier du peintre le voir travailler, le traitant d'égal à égal comme un souverain traite un autre souverain. Or, il arriva qu'un jour qu'Albert Durer avait à dessiner sur une muraille trop élevée, et que l'empereur se trouvait là, il fut forcé de monter sur une échelle dont l'équilibre n'était pas sûr, et que Maximilien lui tint l'échelle en disant aux courtisans :

— Vous le voyez, messieurs, le talent d'Albert Durer le place même au-dessus de l'empereur.

C'est que, comme nous l'avons dit à propos

de Rubens, les rois et les princes de cette époque ne cherchaient pas à se faire grands par eux seuls; c'est qu'ils comprenaient que si la protection tombe des souverains aux artistes, la gloire monte souvent des artistes aux souverains, que l'échange même n'est pas toujours égal, que les rois donnent quelquefois moins qu'ils ne reçoivent, que dans leurs rapports familiers avec les grands hommes de leur royaume, il y avait peut-être autant d'égoïsme que d'admiration, et qu'enfin il n'en est que plus beau pour un pays, tout en agrandissant son territoire avec ses conquêtes, d'élargir sa pensée avec ses œuvres.

La réputation d'Albert Durer se répandait donc en Europe et arrivait même jusque dans l'Italie qui, à la rigueur, eût pu n'avoir d'écho que pour ses propres grands hommes. Raphaël avait admiré chez le peintre allemand la pureté chrétienne qui présidait à toutes ses compositions, et un échange d'ami-

tié avait été fait entre ces deux hommes. Raphaël, comme on le sait, était aussi l'ami de Marc-Antoine, et montrait à celui-ci les gravures que lui envoyait Albert, et dont il était si grand admirateur. Ce fut une révélation pour Marc-Antoine qui, depuis longtemps, travaillait à la gravure, et, à l'aide de cet admirable talent d'imitation qu'il avait, il se mit à contrefaire les gravures d'Albert Durer, et à les vendre comme des originaux. Mais il y avait une chose que le peintre ne pardonnait pas, c'était toute atteinte portée à son talent et à son individualité. Il partit donc de Nuremberg et vint demander à Venise justice des contrefaçons de Marc-Antoine, et s'adressa au Sénat pour qu'à l'avenir cela ne se renouvelât pas.

C'est du reste une belle chose que cet homme fier de sa réputation, qui ne veut accepter devant ses contemporains qui le voient et devant la postérité qui le jugera,

que la responsabilité de ses propres œuvres ; qui veut être lui toujours et rien que lui, avec tous ses défauts, avec toutes ses qualités, et qui, conquérant ou novateur, entend garder ce qu'il a conquis ou découvert.

Albert Durer montra donc au sénat de Venise le privilége que l'empereur lui avait accordé pour qu'il ne fût permis à personne d'imiter ses ouvrages, et demander que le Sénat le lui confirmât. Puis il alla à Bologne afin d'avoir un prétexte pour ne pas revenir de suite à Nuremberg où il allait retrouver sa femme, et où une fois de retour il resta jusqu'en 1520, époque à laquelle il commença dans les Pays-Bas le voyage qu'il a écrit lui-même.

Sandrart prétend qu'il entreprit ce voyage pour se soustraire à ses chagrins domestiques, qui devenaient tous les jours de plus en plus affreux à cause de l'avarice de sa femme, qui

le faisait travailler jour et nuit pour avoir de l'argent : *Noctu diuque ad studium lucri,* comme dit l'historien. Mais dans la relation écrite par ce peintre lui-même, et qui semble confirmer du reste cette avarice par le compte exact qu'il tient des dépenses, il dit avoir emmené sa femme avec lui. C'est même la première chose dont il parle, car voici comme il s'exprime :

« Moi, Albert Durer, au jour de la Pentecôte, je suis parti avec ma femme de Nuremberg pour les Pays-Bas. Nous nous sommes arrêtés le jour de notre départ à Bacendorf, où j'ai dépensé trois florins. Ensuite nous sommes arrivés le vendredi suivant à Porcheim, et là j'ai donné pour le voyage vingt-deux florins. De là nous allâmes à Bamberg, où je fis cadeau à l'archevêque d'un tableau de Marie ; et pour un florin, monnaie de cuivre, il m'invita comme convive, me donna un passeport, trois lettres de recommandation, et

me délivra de l'auberge, où j'avais dépensé un florin. »

Comme on le voit, la dépense semble la grande préoccupation du voyageur, au point qu'il entre dans les détails les plus minutieux, comme ceux-ci, par exemple :

« Nous arrivâmes à Schweinfurth où je donnai dix sous pour un poulet et treize sous pour des gâteaux et le garçon. »

Cependant un peu plus loin ce journal devient plus intéressant quand il parle de la réception qu'on lui fit à Antorff :

« Nous nous acheminâmes vers Antorff. J'arrivai dans l'auberge de Jobst Planestjelh, et le même soir l'ambassadeur, nommé Bernard Stecher, nous donna un dîner splendide, mais ma femme dîna à l'auberge et je *donnai au conducteur trois florins d'or* pour nous avoir conduits trois personnes.

« Le dimanche suivant, qui était le jour de Saint-Ossval, les peintres m'invitèrent dans

leur chambre avec ma femme et ma servante, et firent servir dans des coupes d'argent et autre vaisselle précieuse un manger délicieux. Toutes leurs femmes étaient aussi là, et, quand je fus conduit à table, des deux côtés le peuple était rangé comme si l'on eût conduit un grand seigneur. Il y avait aussi parmi les peintres des personnes de haut rang qui s'inclinaient devant moi de la façon la plus humble, en me disant qu'ils faisaient tout leur possible pour m'être agréables. Quand je fus assis, le conseiller d'Antorff, Ralhspoth, arriva avec deux domestiques qui me firent cadeau de quatre pots de vin de la part du conseiller en me disant qu'on voulait me rendre honneur et en m'assurant de la bonne volonté de leur maître pour moi. Alors je leur dis grands mercis et j'offris à mon tour mes services. Maître Peter, le menuisier de la ville, arriva et me fit cadeau de deux cruches de vin, en m'offrant ses très-humbles offices.

Nous restâmes réunis très-tard dans la nuit, et l'on me reconduisit chez moi avec des torches, chacun m'assurant de son désir de m'être agréable et me priant de faire de lui ce que je voudrais. Je les remerciai et me couchai. Je suis allé à Anvers, dans la maison de Quentin Metzis, où j'ai mangé un dîner splendide. Une autre fois, j'ai dîné avec l'ambassadeur de Portugal, que j'ai contrefait avec du charbon, etc., etc.

« Ma femme m'a conduit dans l'atelier des peintres, dans la maison de correction; ils y ont bâti un arc de triomphe pour y amener le roi Charles. Cet ouvrage est long de 400 arcades et chaque arcade a 40 semelles : sur les deux côtés de la rue on avait élevé deux estrades. Le tout, fort beau, coûta, y compris les peintres et les menuisiers, 4,000 florins : j'ai dîné avec le Portugais... etc., etc.

« Sebalot Fischer m'a acheté à Antorff seize petites Passions pour quatre florins,

ensuite trente aux grands livres pour huit florins, et puis six gravures de Passion pour trois florins et vingt demi-feuilles de toutes sortes pour un florin. J'ai vendu ensuite, pour cinq florins, une autre petite gravure et un quart de feuille de dessin, ensuite j'ai changé à mon hôte un tableau de sainte Marie *pour deux bouteilles de vin du Rhin.* J'ai fait le portrait de Felz, le ministre, etc; j'ai fait pour les peintres une composition avec moitié couleur; ensuite j'ai pris un florin pour ma nourriture. J'ai fait cadeau de quatre petits morceaux à maître Wolfgang; j'ai donné un florin à maître Joachim parce qu'il *m'a prêté son domestique et sa couleur,* et j'ai fait cadeau de trois monnaies à son domestique. »

On voit par ce que nous avons cité de ce journal que l'homme économe domine l'artiste; peut-être derrière ces comptes que nous lisons avec indifférence et dont on pourrait

blâmer celui qui les tenait, y avait-il la crainte, s'ils étaient inexacts ou si les dépenses étaient trop fortes, de provoquer encore quelques-unes de ces querelles intérieures auxquelles le peintre était en butte à chaque instant, et qu'il a supportées avec tant de résignation jusqu'au jour où cette pauvre âme si belle et si poétique a succombé et est retournée à Dieu rendre ses derniers comptes de travail, de gloire et de douleurs.

Du reste, ce voyage dans les Pays-Bas est un triomphe continuel; partout les artistes l'accueillent comme un maître visitant ses élèves, partout les seigneurs le traitent comme un prince parcourant ses États. C'est qu'à cette époque il était vraiment grand et qu'on pouvait le juger de toute sa hauteur et sous toutes ses faces. Il avait déjà produit plus que qui que ce fût, et cependant, comme on le sait, il n'avait commencé qu'à trente ans et par une œuvre pieuse, par le portrait de

sa mère, qu'il plaça en tête de tout ce qu'il devait faire un jour, à la fois comme une dette et comme une invocation.

A ce tableau avaient rapidement succédé son propre portrait, puis le tableau des Mages, de la Vierge couronnée par les anges, d'Adam et d'Ève qui sont à la galerie Pitti, le magnifique Crucifiement de Notre-Seigneur où Albert s'est peint lui-même au milieu des papes, des cardinaux et des empereurs avec cette inscription : *Albertus Durerus, Norimb., faciebat anno de Virginis partu* 1511 ; Jésus-Christ portant sa croix ; la fameuse Assomption qui enrichissait les religieux de Francfort, grâce au pèlerinage qu'elle y faisait faire ; les portraits d'empereurs , d'apôtres qui ornaient la salle du conseil à Nuremberg ; saint Philippe , saint Jacques dans la galerie de Florence ; la Sainte Famille et les Dix mille martyrs, une Nativité, une Adoration, une Fuite en Égypte.

Voilà à peu près pour les tableaux. Puis les Grâces datées de 1497, le Sauvage de 1503, Adam et Ève de 1504, les deux Chevaux de 1505, la Passion de Notre-Seigneur de 1507, 1505 et 1512, le duc de Saxe de 1524, Mélanchton de 1526, etc. ; voilà pour les gravures. Outre cela il avait encore fait un traité fort savant sur la géométrie, la perspective et l'architecture.

C'est dans ce voyage des Pays-Bas qu'il fit la connaissance de Lucas de Leyde, qui était son rival et qui devint son ami ; de Lucas, l'artiste merveilleux, qui s'était révélé peintre à neuf ans, et qui s'obstinait à poursuivre son art sachant qu'un jour il en mourrait. Lucas et Albert se firent cadeau de leur portrait et se quittèrent, l'un pour faire un voyage, l'autre pour revenir mourir de chagrin à Nuremberg.

En effet, à partir de ce moment, l'artiste semble disparaître dans les souffrances de

l'homme, sa vie se termine, son martyre s'achève.

Il a accompli sa double mission de travail et de douleur, et, quand il a épuisé ce que le Seigneur lui a donné de forces pour supporter les choses de la terre, il tombe comme le Christ sur la croix en offrant au monde toute sa vie laborieuse comme un bienfait et à Dieu toute sa vie d'artiste comme une prière.

Donc le 9 avril 1528, on enterra à Nuremberg, dans le cimetière de Saint-Jean, tout ce qui restait d'Albert Durer, mort la veille, et pour que le visiteur ne foulât pas sans le savoir la tombe de l'artiste on grava sur le marbre cette inscription :

ME : AL : DU :

Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo. Emigravit VIII *idus aprilis M.D.XXVIII.*

Il y avait cinquante-sept ans que sur le journal de la famille son père avait écrit ceci :

« *Anno salutis* 1471, *hora sexta diei S. Prudentiæ , quæ parasceve erat hebdomadis sanctæ uxor, mea secundum mihi progignebat filium, cujus susceptor erat Antonius Koburger, qui meum Alberti nomen eidem indebat.* »

LUCA CRANACH.

Nous sommes encore dans le seizième siècle ; seulement ce n'est plus au milieu de la cour de François Ier, en France, ou de la cour de Mantoue, en Italie, que vit l'homme dont nous allons dire la vie, mais à la cour de l'électeur Frédéric le Sage, à qui Charles-Quint dut d'être empereur, et c'est à côté de Luther, cette grande figure qui symbolisa l'époque, que nous allons chercher l'artiste.

En 1496 il y avait à Eisenach un enfant de douze ans, fils d'un mineur et du nom de Martin Luther, qui allait, en chantant des cantiques, demander du pain de porte en porte. Cinq ans plus tard, ce même enfant, devenu presque un homme, recevait à l'université d'Erfurth le degré de maître en philosophie. En 1510, pour les affaires de son ordre il allait à Rome, où il voyait ce que les papes ont fait du trône de saint Pierre, et en 1512 l'électeur Frédéric en faisait son favori, en 1516 il commençait à exposer ses dogmes; en 1517 il défendait les Augustins contre l'ordre des Dominicains dans la guerre des indulgences. Léon X, de son trône pontifical, regardait toute cette lutte comme une lutte de moines, et ne voyait pas dans Luther l'homme qui devait porter le premier coup au saint-siége. Cependant il le cita à Rome, et, comme le moine des Augustins n'y répondait pas, il chargea le cardinal Cajetan de lui

faire rétracter sa doctrine ou de s'assurer de sa personne, dont on ferait ce qu'on avait fait de Jean Huss, des cendres. Luther s'évada, ayant déjà comme disciple celui qu'il avait eu comme protecteur. Il écrivit au pape, aux princes, aux nonces, à François Ier, à Charles-Quint avec un mélange d'humilité et d'orgueil, de souplesse et d'audace. Chaque jour sa doctrine envahissait le peuple. D'abord il ne promettait que d'être un grand homme et il devenait un homme dangereux ; c'est qu'il marchait coupant dans les vieux principes de la foi sans cependant toucher à cette foi, retranchant les dogmes des hommes sans attaquer la volonté de Dieu, et disant tout haut : Dieu est grand et le pape est impie.

Alors le pape s'empressa de lancer contre lui une bulle d'excommunication, et le 15 juin 1520, Cellius fit brûler tout ce qu'il put rassembler des œuvres de Luther, et, le 15 décembre de la même année, Luther brûla pu-

bliquement la bulle du saint-père et les décisions émanées du saint-siége. A partir de ce moment la guerre était déclarée entre un moine et le pape, entre le plus humble des serviteurs de Dieu et le plus haut représentant du Christ.

Le 3 décembre 1521 arriva une nouvelle bulle de Léon X, à laquelle Luther répondit de la même façon. Le peuple commença dès lors à perdre cette frayeur religieuse que lui inspirait l'homme à qui Jésus avait donné tout pouvoir, en lui disant : «Liez et déliez.» Alors la grande révolution commença, et la secousse que le moine donna au pape fut si violente que l'Europe entière en trembla. Puis, une fois l'impulsion donnée, il se rendit à Worms, non pas comme un homme qui lutte, mais comme un homme qui triomphe ; non pas à pied comme un apôtre, mais dans un char comme un vainqueur.

Charles-Quint voulut comme Léon X faire

rétracter Luther , mais l'empereur échoua comme le pape. Il ne fit donc que ce qu'il pouvait faire, il lui donna vingt et un jours pour se retirer où il voudrait. Il se cacha alors au château de Wartburg, chez Frédéric, près d'Eisenach. Il y resta neuf mois vivant comme un prisonnier royal et continuant d'écrire, puis quand Charles-Quint retourna en Espagne, il redevint libre.

C'est à Wartburg qu'il eut sa conférence avec le diable qui se termina par l'abolition des messes privées ; c'est en sortant de Wartburg que Luca Cranach fit son portrait avec la barbe longue, l'épée, la cuirasse et les éperons. A partir de cette époque, le peintre devint un zélé partisan et un fidèle ami du réformateur et le suivit à Wittemberg, où il fut nommé bourgmestre. Il était de douze ans plus âgé que Luther, son véritable nom était Sunder ; mais on lui avait donné celui de Cranach, la ville où il naquit en 1472.

Luca Cranach était donc devenu avec Mélanchton le compagnon de Luther, et souvent, quand le repos venait après la lutte, les trois hommes passaient des heures entières à parler de leur avenir. Alors l'apôtre redevenait tout à fait homme, et, jetant les yeux sur sa vie et sur son œuvre, il interrogeait l'artiste.

— Vous êtes bien heureux, vous autres artistes, disait-il à Luca, quand vous avez une idée grande et belle, forte et neuve, vous prenez une toile et un pinceau, vous faites vivre votre idée, vous la montrez à la foule, et la foule qui peut toucher votre œuvre, qui voit par les yeux du corps ce que vous avez voulu lui faire voir, dit : « C'est beau. » Nous, outre l'œuvre à accomplir, il y a la lutte continuelle avec les grands, avec le peuple; nous avons des idées fières et nobles, et, pour être compris de la foule, il faut que nous exprimions ces idées avec des expressions triviales.

car c'est le peuple qui nous élève, nous. Ce n'est pas à ceux qui nous lisent que nous devons notre nom, mais à ceux qui nous écoutent; et puis quand tout ce bruit contemporain est éteint, quand toutes les bouches ont cessé de parler, quand toutes les haines ont cessé de vivre, quand, transformateur et disciples, tout a disparu sous six pieds de terre, vient la postérité implacable qui nous juge, la postérité qui ne voit rien, qui ne sent rien, qui ne comprend pas notre pensée telle que l'inspiration l'a fait surgir, mais telle que la tradition la lui répète, telle que l'a faite la haine ou l'amour des écrivains, et souvent l'œuvre où nous avons versé toute notre âme et toute notre conviction, tout ce que Dieu nous a donné de forces, tout ce que la terre nous offre de bonheur, on la couvre de boue et l'on nous en fait une honte. Que ne suis-je resté comme mon père, un mineur obscur! Car il vaut encore mieux fouiller les entrailles

de la terre que le cœur de l'homme. C'est une rude tâche que celle que j'ai entreprise, c'est peut-être une mission, c'est peut-être une folie; j'ai porté le premier coup à une chose sacrée jusqu'ici; j'ai voulu défaire ce que Dieu a fait, et quand les plus grands fronts du monde s'abaissaient devant le pape, je l'ai souffleté, moi, pauvre moine. Comment cette postérité jugera-t-elle ce que j'ai fait? comme on me juge déjà sans doute; on nommera mon action une impiété, et bien heureux encore si l'on ne m'appelle que fou.

— Vous vous trompez, Luther, lui disait Mélanchton; moi, je vous ai suivi partout, je vous ai vu poursuivre la parole du Seigneur; j'ai vu vos saintes prières et vos saintes extases. Tout ce que vous avez fait est noble et grand, nous marchons tous les deux dans la même voie, nous sentons tous deux une réforme, vous, avec tout l'emportement de la conviction, moi, avec tout le calme de l'es-

poir. Nous employons différents moyens pour arriver au même but. Mais moi je subis en entier votre influence, il faut votre emportement à mon calme, il faut votre parole à ma pensée, il faut votre lumière dans mon chemin, et si je marchais sans vous, je n'arriverais pas. Ce ne sont pas les hommes au front baissé, mais ceux à la tête haute ; ce ne sont pas les apôtres timides, mais les missionnaires hardis, que la foule veut suivre, et ce n'est pas en parlant bas qu'on peut se faire entendre. Continuez donc, vous avez trop largement commencé pour vous arrêter là. La moitié de votre œuvre est déjà accomplie. Vous avez renversé d'un côté, reste à construire de l'autre ; vous avez montré les abus, corrigez-les ; agissez avec votre conviction et votre pensée, ne suivez qu'elles et laissez le monde vous regarder et juger.

Quant à Cranach, il avait, comme nous l'avons dit, suivi le courant, mais c'était dans

l'intimité qu'il vivait avec Luther. Les âmes comme celle du réformateur entraînent toujours après elles quelques hommes qui, tout en suivant une autre carrière, passent par leur chemin. Il y a de ces organisations puissantes qui semblent faites d'aimant, et qui attirent vers elles tout ce qu'il y a de grand et de fort dans leur époque, et Luther était une de ces organisations-là. Tout ce qui était grand par la pensée ou par le rang l'écoutait et le suivait, Frédéric autant que Luca Cranach.

C'était à la cour que le peintre avait connu le réformateur. En 1508, Frédéric lui avait accordé des lettres de noblesse, et depuis ce temps, il n'avait pas quitté la cour; il vit se succéder trois électeurs : Frédéric le Sage, Jean le Constant et Frédéric le Magnanime. Ce fut surtout ce dernier qui l'entoura d'une protection particulière. Quand, après la bataille de Muhlberg, il fut fait prisonnier, sa seule distraction était de faire venir Cranach

dans sa prison et de le voir peindre devant lui. C'est sans doute ainsi qu'il exécuta la Prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert, où Jean-Frédéric se trouve avec Luther au nombre des spectateurs, ainsi que le tableau réprésentant la Fontaine de Jouvence. Dans cette composition, le peintre s'est abandonné à son imagination licencieuse. On y voit un grand nombre de femmes à qui l'eau merveilleuse rend ce qu'elles avaient perdu ; près de là d'autres femmes sont à table avec des hommes, et, parmi les hommes, il a encore placé l'électeur Frédéric. Luca Cranach vivait donc partageant son temps entre Wittemberg et Weimar, quand il perdit son protecteur, l'électeur Frédéric le Magnanime.

Or, voici ce qui s'était passé l'année 1523. Neuf jeunes filles, parmi lesquelles il s'en trouvait une issue de parents nobles et nommée Catherine de Bohre, se sauvèrent du couvent de Nimptsch près de Grimma, et le

bruit courut que c'étaient les écrits de Luther qui avaient causé cette fuite. Un matin donc, la jeune Catherine vint trouver le réformateur, lui demandant sa protection auprès de l'électeur, pour qu'il lui fût permis de rester à Wittemberg. Il y avait chez la jeune fille une telle foi dans ce qu'elle avait lu qu'on comprenait tout de suite que l'exaltation qu'elle avait puisée dans les œuvres pourrait bien plus tard devenir de l'amour pour l'auteur, et pendant les deux ans qu'elle resta à Wittemberg elle vint bien souvent écouter la parole qu'elle n'avait pu que lire. Catherine de Bohre était donc la plus fervente luthérienne qu'il y eût dans toute l'Allemagne quand le 13 juin 1525 elle changea son nom pour celui de Luther.

Ce mariage renouvela les attaques contre Martin, qui répondit que l'homme ne pouvait pas plus se passer de femme que de manger; et quelques années après il accorda à

Philippe, landgrave de Hesse, d'épouser sa maîtresse, quoique sa femme vécût; disant comme disait sa Bible : « Si vous ne voulez pas, une autre voudra ; et si la maîtresse refuse de venir, *que* sa servante approche. »

Du reste, à cette époque, Luther n'était plus le prédicateur véhément, l'apôtre inspiré. C'était un chef de confédération, qui disposait des forces d'une partie de l'Allemagne. La première diète de Spire, en 1527, avait établi la liberté de conscience ; celle de 1529 avait voulu se restreindre ; il en résulta une protestation de la part de ses partisans, d'où leur est venu le nom de protestants.

Le moment approchait où le réformateur n'aurait plus assez de sa parole pour soutenir sa doctrine et où il serait forcé d'emprunter le pouvoir des armes, il autorisa alors la ligue de Smalkalde. « Si j'étais le maître de l'empire, écrivait-il, je ferais un même paquet du pape et des cardinaux pour les jeter tous dans

la mer Toscane. Ce bain les guérirait. J'y engage ma parole et je donne Jésus-Christ pour caution. »

On commençait à le juger. La violence de son caractère l'emportait trop loin, comme il le disait lui-même. Les Zuingliens l'appelaient nouveau pape, nouvel antechrist. Muncer disait : « Il y a deux papes, Luther est le plus dur. » Mélanchton lui-même, qui n'avait pas assez de force pour arrêter cette violence, disait qu'il avait la colère d'un Achille et les emportements d'un Hercule. Toutes les modifications que Mélanchton avait insérées dans la confession d'Augsbourg, il les détruisit par les articles qu'il fit recevoir à Smalkalde. Enfin, à partir de ce moment il commença à marcher dans le mauvais côté de sa vie.

Luca Cranach vivait toujours auprès de lui, voyant avec sang-froid cette lutte qui remuait tout, qui mettait l'Église en feu et

l'Europe en sang. « Vous vous perdez, lui disait-il parfois, vous avez tout un édifice à construire et votre édifice pèche par sa base. Là, vous prêchez la communauté des biens et des femmes, tôt ou tard cette loi tombera. Vous voulez prouver une chose que vous dites sainte et vos partisans répandent le carnage et l'incendie. Croyez-moi, Luther, on ne bâtit pas avec des cendres; toute loi qui tue ne peut être une loi chrétienne. Dieu avait mis sur votre route Mélanchton comme une digue à votre emportement, et voilà que vous vous éloignez de lui. Vous ressemblez plutôt à un chef de parti qu'à un envoyé de Dieu, et ce n'est pas avec l'épée qu'on prouve.»

A quoi Luther répondait : « Je suis trop violent, c'est vrai ; mais, puisqu'ils me savent ainsi, ils n'ont qu'à ne pas lâcher le chien. »

Que répondait le Christ à ceux qui l'insultaient? Rien, et il est mort par eux et en priant pour eux.

Ainsi l'un devait laisser une religion qui emplirait le monde, l'autre tenter une réforme qui soulèverait un peuple.

Luther mourut au milieu de sa sanglante mission le 18 février 1546.

Outre les tableaux que nous avons nommés, on connaît encore de Luca Cranach deux portraits de Frédéric et de Jean électeur de Saxe; de Christian II, roi de Danemark; de Martin Luther ; une grande composition représentant Adam et Ève nus, et la Tentation de Jésus dans le désert.

Voilà tout ce que nous connaissons du peintre contemporain de Luther, plus son portrait à lui qu'il envoya à Auguste II, roi de Pologne, et dont celui-ci a fait don à la galerie de Florence.

QUENTIN METZIS.

Il y avait, en 1470, à Anvers, un maréchal renommé, qui faisait travailler un grand nombre d'ouvriers laborieux et infatigables, et chaque jour la forge résonnait de son bruit cadencé et s'éclairait de cette teinte rougeâtre qui donne aux êtres et aux objets qu'elle anime un caractère si fantastique. Or, parmi ces ouvriers, il s'en trouvait un qui ne paraissait pas avoir été créé pour les durs travaux,

et dont les mains faibles ne semblaient pas devoir tenir un marteau. C'était une nature à part, un exemple frappant de la force de la volonté et de la frêle délicatesse du corps; car chez ce jeune homme, qui n'était autre que Quentin Metzis, c'était la force morale qui soutenait la faiblesse physique, et, quoique tout en exerçant ce métier il sentît qu'il était plutôt fait pour un art, il y avait en lui un tel sentiment de patience qu'il se résignait, et une telle force d'émulation que, même dans un métier, il ne voulait être dépassé par personne. Aussi était-ce le meilleur ouvrier du maréchal, et, tout bizarre que semblait son caractère, le maréchal l'aimait. En effet, Quentin Metzis, avec cette révélation intérieure qu'il pouvait faire autre chose que de frapper une enclume et de ferrer des chevaux, ne suivait pas les habitudes de ses compagnons de forge; non pas qu'il les méprisât, mais parce que cela le fatiguait, et qu'une fois la tâche

finie, il aimait mieux rêver seul que d'aller boire avec eux.

Un soir donc, que tous les ouvriers du maréchal s'en allaient à un cabaret voisin, ils demandèrent à Quentin Metzis s'il les accompagnerait : celui-ci refusa, mais comme on refuse à des amis.

— Qu'a-t-il donc? dit un des ouvriers à son camarade, quand le jeune homme se fut éloigné.

— Il est amoureux, répondit l'autre.

— Eh bien! qu'est-ce que cela fait?... cela n'empêche pas de boire, au contraire.

— Oui, mais il est triste ; et cela l'empêche de boire, ça.

— C'est qu'il a pris l'amour à l'envers, reprit le questionneur ; car, moi, je suis amoureux et je suis gai.

— Oui, mais tu n'es pas amoureux d'une fille trop riche et trop belle pour toi ; et c'est ce qui arrive à ce pauvre garçon, qui est fou

de la fille d'un homme qui ne veut la donner qu'à un peintre ; et comme ce n'est pas avec un marteau et une enclume qu'on fait des tableaux, il en résulte que le pauvre diable est triste, et qu'à moins que le père ne change un jour d'avis, ce qui n'est guère probable, Quentin Metzis risque fort de ne jamais épouser sa belle.

Et, là-dessus, ils se remirent à boire sans plus s'occuper de la tristesse de leur compagnon de travail.

Quant à Metzis, il avait, comme nous l'avons dit, quitté ses camarades et les avait laissés au cabaret, et, le front baissé et sans regarder devant lui, il avait suivi un chemin bien connu, où le guidait son cœur au défaut de ses yeux. Puis tout à coup il s'arrêta, comme un rêveur devant la réalité, à une porte qu'il n'avait aucun droit d'ouvrir alors : il se cacha dans l'ombre, et, les yeux fixés sur une des fenêtres de la maison, il attendit ce que

chaque soir il attendait et ce qui lui donnait chaque soir assez de force pour le travail du lendemain.

Puis, quand il eut vu s'ouvrir cette fenêtre, quand un signe eut répondu à son regard comme dans une vision céleste, et quand, après ce seul bonheur tant attendu, la fenêtre se fut refermée, Metzis reprit son chemin, un peu moins abattu qu'en venant, se disant, comme il se disait tous les soirs : « Elle m'aime! » et il fallait que, sur ces deux mots, il bâtît tout un avenir. Parfois l'espoir lui venait, et, quand il sortait d'une église où il avait prié Dieu, et qu'en regardant les chefs-d'œuvre de l'époque il pensait qu'il lui en fallait faire autant pour réussir, tout son espoir s'évanouissait et il se retrouvait face à face avec ce mot : impossible !

Il rentra donc, comme chaque soir, après ce court bonheur, et retrouva cette autre moitié de son âme qui priait sans cesse pour

lui, sa mère, et l'embrassa pieusement en lui disant :

— Bonjour, ma mère.

— Comment vas-tu ce soir, Metzis?

— Bien, ma mère, merci.

Il l'embrassa de nouveau sans voir les deux larmes qui tombaient des yeux de la vieille femme, et rentra dans sa chambre, seul avec ses vues.

De là les heures d'insomnie et de fièvre où l'ouvrier rêvait l'artiste, où l'humble forgeron rêvait la gloire, où le pauvre amant rêvait l'amour, heures qui lui prenaient la moitié de sa nuit pour le laisser encore plus triste et plus impuissant que jamais.

Il est de ces douleurs de l'âme qu'on peut assez comprimer pour qu'elles échappent aux yeux des étrangers, mais qu'on ne peut cacher à l'amour de sa mère : ainsi, tous les matins, à l'heure où Metzis se rendait à la forge, sa mère comptait, sur le visage pâle de son enfant,

les heures sans sommeil de la nuit; la pauvre femme, sans qu'aucun aveu lui eût été fait, avait compris que son amour ne suffisait plus pour faire vivre son fils, et, sans oser le questionner, elle attendait qu'il fût parti pour pleurer tout à son aise.

Cependant, un matin, il était tellement abattu, il était si affreusement pâle, que sa mère ne voulut pas le laisser sortir, que le soir, à l'heure où il devait se diriger vers cette rue où était tout son bonheur, sa faiblesse était si grande qu'il ne put quitter son lit.

C'est qu'à la fin le désespoir et le découragement avaient été plus forts que cette volonté qu'il leur opposait, et qu'aux nuits courtes du sommeil avaient succédé les insomnies entières; c'est qu'il avait une de ces maladies auxquelles on a donné différents noms, mais qui sont toujours les mêmes, qui creusent les joues, qui ternissent les yeux, qui rongent le cœur.

C'est dans ces moments-là, quand une partie de son espoir s'en va, qu'on se tourne vers celui que Dieu nous laisse; et Quentin Metzis, ne pouvant plus aller le soir puiser son bonheur dans la vue de sa maîtresse, se rejeta entièrement dans l'amour de sa mère.

Il lui conta tout; et la pauvre femme, qui ne pouvait rien qu'offrir sa vie en échange de celle de son fils, comprit tout de suite qu'à moins que Dieu ne fît un miracle ce fils allait mourir.

Un de ses compagnons de forge, qui venait souvent le voir, arriva un jour chez lui au moment où passait la procession instituée pour les malades; il tenait à la main une de ces images gravées en bois que la confrérie distribuait.

— Eh bien! Metzis, comment vas-tu? lui dit le forgeron en entrant.

— Toujours de même, mon pauvre ami.

— Je t'apporte une image de la confrérie.

— Pourquoi faire? dit le malade.

— Pour te guérir. La procession a eu lieu. On en a distribué; et comme je sais les cures merveilleuses qu'elles font, je t'en apporte une.

— Mais il y a des maladies qu'elles ne guérissent pas, reprit Metzis, et j'ai une de ces maladies-là.

— Pourquoi te décourager? c'est ce découragement qui te fait mal. Distrais-toi, et tu guériras. Quand elle ne servirait qu'à te distraire, c'est toujours quelque chose. Prends-la, et amuse-toi à dessiner ces bonnes figures de saints-là; cela te fera passer le temps, et c'est quelque chose quand on est malade.

Et le forgeron sortit après lui avoir serré la main et en laissant sur son lit l'image miraculeuse.

Lorsque Metzis fut seul, il retomba dans ses rêveries, sans paraître se souvenir des paroles de son ami. Sa mère se tenait auprès de lui,

comme son ange gardien, priant toujours, puis, comme elle vit qu'il commençait à s'endormir et que les heures de sommeil étaient rares pour son fils, elle quitta sa chambre.

A son réveil, Metzis retrouva l'image où le forgeron l'avait laissée et la prit machinalement d'abord, en disant : « Ce n'est pas encore cela qui pourra me sauver ! » Et cependant il ne la regardait plus avec indifférence, mais avec recueillement. Sans doute il lui adressa une prière intérieure, sans doute il lui parla de celle dont l'amour aurait fait sa vie et dont la perte allait causer sa mort ; mais quelle qu'ait été la prière de Metzis, à la vue de cette image ses yeux se voilèrent de larmes, et, à travers ces larmes, il lui sembla voir ces naïves figures de saints lui sourire, il lui sembla avoir entendu ce mot : « Espère ! » qu'on écoute toujours et qu'on est toujours prêt à entendre quand on souffre. Enfin ses pleurs cessèrent ; il regarda plus attentivement la pieuse image ;

il se leva de son lit sans la quitter des yeux; il se dirigea vers une table, s'y assit, et se mit à copier les bienheureux saints, dont les figures lui souriaient encore. Il semblait plutôt un homme endormi, obéissant à un pouvoir magnétique, qu'un homme éveillé suivant sa volonté, tant ses yeux étaient fixes, tant sa respiration était faible. Cependant, par moments, son visage souriait; c'est que la copie commençait à prendre forme aussi, dans les mêmes sentiments et dans la même expression que l'original; c'est que les saints commençaient à l'encourager; c'est que la cure miraculeuse prédite par le forgeron se faisait; c'est qu'enfin Metzis entrevoyait presque distinctement le but qu'il n'avait pu que rêver. Au bout d'une demi-heure, il s'arrêta, la sueur sur le front, comme un homme qui sort d'un mauvais rêve. Il regarda.

La ressemblance était parfaite, c'était à devenir fou.

La vieille et pauvre femme, penchée sur son fils, avait suivi toutes ses angoisses, avait compris tous ses rêves, et sans doute, tout le temps que son fils avait travaillé, elle avait prié, elle. Toujours est-il que, quand la chose fut terminée, quand Metzis se leva, il trouva le regard de sa mère humide de ces pleurs que fait venir la joie; et comme le cœur d'un fils et d'une mère se comprennent sans le secours de la bouche et par la voix secrète de l'âme, ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre.

En ce moment le visiteur de la veille entra. Metzis alla à lui, et l'embrassa de façon à l'étouffer.

— Tu m'as sauvé la vie! lui dit-il.

— Comment?

— Avec ton image! dit Metzis s'apprêtant à sortir.

— Je le savais bien, moi; et tu reviens à la forge?

— Je ne suis plus forgeron.

— Eh bien! qu'est-ce que tu es alors?

— Je suis peintre.

— Peintre, toi?

— Moi.

— Ah çà! la maladie a changé; tu es fou. Il est fou, votre fils, dit le forgeron à la mère de Metzis, celui-ci étant déjà parti.

— Dieu est grand et bon, dit la vieille mère, et Dieu a pitié de lui, voilà tout.

— Nous verrons bien. Je vais l'attendre, reprit le forgeron.

Et il s'assit à la même table où venait de travailler Metzis. Alors il aperçut l'original et la copie; il resta stupéfait, le miracle était évident et palpable et dépassait toute son imagination. Il attendait donc avec impatience le retour de son ami, ne comprenant pas son brusque départ et curieux d'en apprendre la cause et les suites.

Une demi-heure après, Metzis arriva.

— D'où viens-tu? lui demanda le forgeron.

— De chez mon beau-père.

— Tu es donc marié?

— Non, mais je le serai bientôt.

Le forgeron revint à sa première idée que son ami était fou. Cependant il voulut en avoir la conviction avant de s'en aller, et il lui demanda qui il allait épouser.

— Une femme jeune, belle et riche, qu'un peintre seul pouvait épouser, et je viens de me présenter.

— Mais avant que tu sois de force à faire un tableau il se passera bien du temps, et ta femme s'ennuiera peut-être d'être veuve d'un mari à venir?

— Elle attendra.

— Comment as-tu fait?

— Je suis allé, comme je te le disais, chez le père; je lui ai demandé la main de sa fille, qu'il m'a refusée.

— Naturellement.

— Il m'a dit l'avoir promise à un peintre, et que, s'il la donnait à un autre, il faudrait que celui-là eût plus de talent que le fiancé. Et comme, lorsqu'il m'a demandé ce que j'avais fait jusqu'à présent, je lui ai répondu que j'avais battu le fer, il m'a ri au nez.

— Et alors?

— Alors, je lui ai dit simplement : « Attendez six mois, et si dans six mois je ne vous apporte pas un meilleur tableau que votre fiancé, vous lui donnerez votre fille. » Il a continué de rire et m'en a défié. J'ai accepté le défi et lui aussi, et je vais me mettre à l'œuvre.

— Tu as raison, mon garçon; il faut battre le fer tant qu'il est chaud! dit le forgeron, qui puisait ses conseils dans son état.

— Et maintenant, merci, mon franc ami, car c'est à toi que je dois tout cela; donc à six mois la noce.

Et les deux hommes se séparèrent, l'un,

pour aller annoncer la nouvelle à la forge, l'autre pour commencer sa grande tâche.

Alors commença une lutte obstinée de l'artiste contre l'artisan, lutte qui dut amener bien des découragements à mesure qu'elle grandissait. Bien souvent le pauvre apprenti-peintre dut retomber, épuisé de fatigue et de désespoir, en voyant le peu qu'il avait fait et ce qu'il lui restait à faire. Certes, il ne s'était pas trompé sur la révélation miraculeuse de l'image ; mais encore fallait-il passer, pour arriver à son but, par les études et le travail nécessaires, et s'il n'avait eu cette pensée éternelle d'amour qui ne pouvait se réaliser que par la gloire, il eût abandonné son projet comme impossible. Le temps se passait, cependant, et Metzis avait disparu dans l'accomplissement de son œuvre, reparaissant de temps en temps pour reprendre haleine, et s'enfonçant de nouveau dans sa fièvre de gloire. Enfin il reparut tout à fait, pâle par

sa victoire, comme un autre le serait par une défaite, mais le regard fier et rayonnant, plein de sa conviction, de sa force, mais sans orgueil.

Depuis six mois le miracle promis avait eu lieu ; les saints avaient tenu parole : aussi alla-t-il frapper violemment à la porte où tant de fois il avait rêvé sans espoir.

— Ah ! c'est vous, Metzis ? lui dit son futur beau-père en le voyant entrer ; vos six mois sont écoulés, et vous venez vous avouer vaincu !

— Non pas, maître, lui répondit l'artiste ; j'ai encore quinze jours devant moi ; mais, avec votre permission, je prendrai l'avance.

— Au moins il n'y a pas de fatuité, reprit le père.

— Non, mais il y a le désir bien naturel, ayant tout fait pour le gagner, de recevoir le prix du pari, maître, puisque vous avez perdu.

— J'ai perdu ?

— Oh ! mon Dieu, oui ! et si vous étiez assez bon pour vous déranger une fois, ce que je n'aurais pas souffert si j'avais pu apporter la preuve, mais elle est trop grande ; si vous voulez, dis-je, venir avec moi, vous me donnerez votre avis sur certain tableau que je compte offrir à l'église qui me mariera.

Les deux hommes sortirent.

Huit jours après, Quentin Metzis était marié, à la grande admiration des forgerons d'Anvers, devant le tableau qui représente, au fond, l'inhumation du Christ, sur le volet de droite la tête de saint Jean-Baptiste servie à la table d'Hérode, et sur le volet de gauche saint Jean dans l'huile bouillante. C'est un des tableaux à volets que l'on trouve en entrant dans la chapelle Sixtine de l'église Notre-Dame d'Anvers, et c'est un des plus beaux Metzis.

Dans la même église, et près de la première œuvre du peintre, se trouve le dernier

ouvrage du forgeron ; c'est un puits dont les ornements n'ont pas été travaillés à la lime, mais battus au marteau.

Comme on le pense bien, l'originalité de son mariage, sa première profession, et par-dessus tout son talent incontestable, acquirent à Metzis une grande réputation. Le public est toujours heureux, en achetant ou en admirant seulement les œuvres d'un homme, de trouver dans cet homme quelque événement original, quelque aventure extraordinaire qui le poétise encore. Les Anglais ont au plus haut point ce caractère particulier du public. Aussi Metzis était-il devenu comme un pèlerinage pour l'Angleterre, et sans cesse ses tableaux passaient aux mains des Anglais qui venaient prendre à Anvers leurs denrées artistiques ; si bien que maintenant, à part deux ou trois œuvres, on ne peut guère dire ce que sont devenues les productions du forgeron peintre.

Cependant on retrouve encore de lui, outre le tableau devant lequel eut lieu son mariage, un portrait de sa femme, œuvre de reconnaissance et d'amour, et son portrait à lui, qui font tous deux partie de la galerie de Florence ; puis deux époques de la vie du Christ, *la Vierge et l'enfant Jésus* et *le Christ et sa Mère,* admirables tous deux de sainteté et de poésie.

Ses autres tableaux furent tellement dispersés qu'il serait impossible de les nommer.

Voilà donc la vie du forgeron Metzis, telle que ce vers latin écrit sur son tombeau la résume :

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

Quentin Metzis est mort, en 1529, à Anvers, âgé de 79 ans.

Il fut d'abord enterré dans l'église des Chartreux de Kie, puis ensuite transféré au

pied de la tour de la cathédrale, où est maintenant son tombeau avec cette épitaphe :

QUINTINO METZIS
INCOMPARABILIS ARTIS PICTORIÆ ADMIRATRIX
GRATAQUE POSTERITAS,
ANNO, POST OBITUM SECULARE
CIↃ. IↃ. C. XXIX
POSUIT.

ANDRÉ DE MANTEGNA.

L'école de Padoue, fondée par Giotto, avait encore gardé pure et intacte cette couleur chrétienne et divine que lui avait donnée son fondateur, lorsque Squarcione parut au quinzième siècle et lui fit changer la route qu'elle avait suivie jusqu'alors.

La transition fut aussi rapide qu'inattendue, et à l'étude du goût chrétien succéda

immédiatement l'enthousiasme du paganisme. Squarcione avait rapporté de ses voyages en Grèce une foule de statues et de bas-reliefs d'une forme si nouvelle qu'on crut à une révélation. Le peintre voyageur étala ces merveilles de l'art païen, un monde de statues antiques, de héros, de dieux, de déesses, de quoi repeupler tout un Olympe à côté du nouveau ciel. On fut ébloui, et ses élèves se mirent à l'œuvre pour faire revivre cette peinture oubliée et presque perdue.

Parmi les plus grands admirateurs de cette école nouvelle se trouvait André de Mantegna, né à Padoue en 1430 et élève de Squarcione. Quand à dix-sept ans il fit son premier tableau, qu'il plaça dans l'église de Sainte-Sophie avec cette inscription : *Andreas Mantinea, Patavinus, annos* VII *et* X *natus, suâ manu pinxit* 1448, le maître en fut tellement émerveillé qu'il voua à son élève cette affection qui plus tard lui fit adopter André

comme son fils. Le jeune homme continua donc à étudier l'antique, mais ne s'arrêta pas, comme les élèves médiocres et les enthousiastes superficiels, à la forme des modèles, il en creusa la pensée intérieure et s'identifia tellement avec elle qu'il se fit, pour ainsi dire, le contemporain de ceux qu'il copiait, tant la ressemblance était exacte, tant l'imitation était frappante.

Mais cette étude assidue et continuelle de l'antique l'amena tout naturellement à prendre les défauts de ceux qu'il étudiait, et ses figures, dessinées sur des statues et des reliefs, prirent un caractère roide et froid qu'excuse le marbre, mais que ne supporte pas la toile. Tout dans ses compositions était pur et régulier, depuis les lignes du visage jusqu'aux plis des draperies ; mais tout cela semblait ne cacher que des cadavres, et il n'y avait ni passions vivantes sous les figures, ni corps animés sous les tuniques.

Cependant il y avait à Venise un peintre, Jacopo Bellini, qui se mit à critiquer les lignes froides et régulières de Squarcione et dont la conviction ébranla quelque peu l'enthousiasme d'André pour son maître. Ce qui acheva la conversion de l'élève, ce fut la fille de Bellini, à qui son père ne devait sans doute donner pour époux qu'un homme qui partagerait ses principes et serait le soutien de son école. Or il se trouva qu'André devint amoureux de la jeune fille, et soit qu'en effet il trouvât l'art de Bellini plus vrai, soit que la cause du peintre vénitien fût mieux plaidée par la bouche de sa fiancée que l'étude de l'antique ne l'était par son premier maître, toujours est-il qu'André épousa la jeune fille et déserta, en l'épousant, l'atelier et les convictions de Squarcione.

Cette défection, qui a deux excuses après tout, une conviction et un amour, fit du jeune homme le beau-frère et le condisciple

de Jean Bellin, qui agrandissait déjà la voie que lui avait tracée son père et qui la préparait pour Giorgione, Véronèse et Titien.

André changea donc sa manière, assouplit ses lignes, vivifia son expression, sans se défaire tout à fait cependant de ses premières habitudes et de son goût pour l'imitation de l'antique. Ce fut sous ces nouvelles impressions qu'il fit *le Martyre de saint Jacques,* si amèrement critiqué par Squarcione, qui blâmait justement dans ce tableau ce qu'il admirait tant autrefois chez son élève, la froideur des visages et la roideur des lignes. Si partial que fût ce jugement, André en profita et se mit à dessiner d'après nature pour arriver à corriger tout à fait ce qui lui restait de son ancien maître devenu le critique de sa propre école ; et il fit l'*Histoire de saint Christophe,* où le progrès est visible et réel. A ce tableau succéda celui de l'*Apôtre saint Marc écrivant l'Évangile,* qu'il fit pour l'église de

Sainte-Justine, et où cette fois la tête de l'apôtre rayonnait du double caractère du philosophe et de l'inspiré. Du reste, ce que Squarcione avait fait par les critiques, les Bellini le complétaient par leurs conseils. André demeurait à Venise avec eux, et, dans quelques-uns de ses tableaux, les paysages, par leur coloris et leur composition, rappellent évidemment l'influence de l'école vénitienne.

En ce temps-là, Jean-François II, marquis de Gonzague, était seigneur de Milan. C'était un prince ami des lettres et des arts que Gonzague, ainsi que sa femme Isabelle d'Este, fille d'Hercule, duc de Ferrare, et sœur de Béatrix, qui épousa Louis Sforza, dit le More. En même temps qu'il se livrait à la carrière des armes et soutenait son petit royaume avec une armée qu'il conduisait à la solde de princes plus puissants et plus riches que lui, le marquis, prince par succession, poëte par

passe-temps, faisait venir à sa cour tous les hommes distingués du quinzième siècle, et Isabelle élevait le plus beau cabinet de statues d'antiques et de médailles de toute l'Italie. Gonzague n'eut garde d'oublier André de Mantegna, qu'il fit venir et à qui il donna une maison dans la ville, une ferme près de Milan, et qu'il créa chevalier en échange des embellissements que le peintre avait faits à son palais de Saint-Sébastien et de la suite de tableaux qu'il lui laissait, représentant *le Triomphe de César* que Vasari regarde comme le chef-d'œuvre d'André.

Ces tableaux ont été gravés par le peintre lui-même, avec quelques changements du reste, et gravés depuis encore sur cuivre, par Van Oudenaerd, d'après une gravure sur bois exécutée en manière de clair-obscur par André de Mantegna.

Cette faveur de Gonzague n'avait pas peu contribué à augmenter la réputation d'André

de Mantegna en Italie, et le pape Innocent VIII le fit demander au marquis.

En effet, en 1484, était mort Sixte IV, le pape débauché, un an après Louis XI, le roi-bourreau, et, si la France gagna à la mort de son roi, Rome ne gagna guère à la mort de son pape. Innocent VIII arriva au trône pontifical escorté de ses bâtards, qu'il logeait dans le palais de Saint-Pierre ; l'un épousa la fille de Laurent de Médicis, et les autres s'enrichirent avec les fonds des croisades turques. Le bruit courait qu'Innocent VIII avait été marié, ce qui ne changeait en rien la position des enfants ; car s'ils étaient légitimes par le mariage, ils redevenaient bâtards par l'élection de leur père à la papauté.

Du reste, tout avare et tout débauché qu'il fût, il se trouva effacé, pour ces deux vices et pour bien d'autres, par Paul II, qui le précède, et par Alexandre Borgia, qui va le suivre.

Cependant, s'il n'eut pas pour Dieu le res-

pect du pape, il eut pour ses églises le goût de l'artiste; il en fit restaurer quelques-unes, et, comme nous l'avons dit, fit venir André de Mantegna à Rome pour lui confier les travaux du Belvédère.

Le peintre se mit à l'œuvre et peignit au Vatican une chapelle, en partie détruite aujourd'hui, dans laquelle domine encore l'imitation de l'antique, mais où l'on voit cependant les progrès qu'il dut aux chefs-d'œuvre qu'il étudia dans la ville sainte. A compter de ce moment sa manière va s'améliorant toujours. Ses fresques sont faites avec le fini de la miniature, avec une grande science du dessin et surtout avec une finesse de pinceau incroyable.

Le pape, comme nous l'avons dit, péchait fort par l'avarice, et il eût été assez aise d'enrichir le Vatican d'une chapelle qui ne lui eût rien coûté et dont Dieu seul, au jour des récompenses éternelles, eût tenu compte au

peintre. Malheureusement, en attendant cette seconde vie que lui promettait le descendant de saint Pierre, André de Mantegna n'était pas fâché de rendre celle dont il jouissait le plus longue et le plus agréable possible. Il travaillait donc toujours, semant les plafonds et les murailles de miniatures à faire envie à une fée, espérant qu'il viendrait un jour où Sa Sainteté Innocent VIII penserait que l'artiste, pour continuer de pareils travaux, devait avoir besoin d'argent, et se souviendrait qu'elle ne lui en avait pas encore donné. Aussi chaque fois qu'il voyait entrer le visiteur pontifical, l'espérance lui revenait au cœur ; mais le saint-père quittait la chapelle sans laisser autre chose que des éloges qui, comme vanité, devaient satisfaire André, mais qui, quoiqu'ils vinssent du représentant de Dieu, ne pouvaient, dans aucune circonstance, remplacer la monnaie frappée à l'effigie d'un roi temporel.

André était discret et ne savait quel moyen imaginer pour demander au pape l'argent dont il avait besoin, lorsqu'un jour qu'il peignait des figures représentant les Vertus, il lui vint à l'idée de mettre, parmi les plus éminentes, la Discrétion, persuadé qu'Innocent VIII, avec sa double vue d'apôtre, devinerait le sens de cette allégorie pécuniaire.

En effet, quand Sa Sainteté entra pour voir si le peintre avançait, cette nouvelle figure fut la première qui le frappa.

— Quelle est cette nouvelle Vertu? dit-il à André.

— La Discrétion, reprit l'artiste avec un son de voix qui semblait exclure toute intention.

— Eh bien, remarqua Innocent VIII, il faut la mettre à côté de la Prudence.

Et il continua d'admirer les nouvelles productions d'André, qui ne put rien ajouter, et se remit à attendre que la main du pape s'é-

tendît vers lui pour autre chose que pour des bénédictions.

Il faut avouer, à la louange du successeur de Sixte IV, que ce moment ne se fit pas trop attendre, et que, lorsque le peintre revint à la cour de Gonzague, il rapportait de la générosité d'Innocent VIII assez de présents et d'honneurs pour oublier qu'il les avait attendus un peu longtemps.

Parmi les plus belles choses qu'il laissa, on peut encore citer, outre *le Triomphe de César* dont nous avons déjà parlé, et qu'il fit pour le marquis de Mantoue, *l'enfant Jésus dormant sur le sein de sa mère,* qu'il exécuta à Rome. Le fond du tableau est occupé par une montagne percée de grottes où l'on aperçoit des ouvriers qui extraient des pierres. Les moindres parties de ce précieux morceau, dit Vasari, sont exécutées avec une telle finesse, que l'on a peine à croire que ce résultat ait été obtenu avec un pinceau. Puis deux allé-

gories : l'une représente les Neuf Muses dansant au son de la lyre d'Apollon, ayant d'un côté Vulcain dans sa forge, de l'autre Mercure au Pégase, et au-dessus Mars et Vénus. Ces figures, malgré leur nudité, sont simples et chastes comme des divinités chrétiennes. C'est que le peintre comprenait le beau autrement que dans la forme, et qu'il voulait qu'en dessus de l'enveloppe du corps, même dans les sujets antiques et païens, on devinât quelque chose de cette âme qu'entrevoyaient les philosophes comme Socrate et que plus tard dévoila le Christ.

La seconde allégorie n'a plus rien de l'olympe de Jupiter et rayonne au contraire du ciel de Dieu. Elle représente une Lutte entre le bon et le mauvais principe. Tout ce qu'on peut prêter d'horreur aux vices, le peintre l'a figuré sur les Génies infernaux ; tout ce qu'on peut donner de calme, de résignation et d'amour céleste aux vertus, il l'a repro-

duit par la Foi, l'Espérance et la Charité.

Ainsi, avec cette assidue sévérité de lignes, avec cette éternelle chasteté de conception, avec cette simple régularité de pinceau, André de Mantegna, même en traitant des sujets profanes, revient sans cesse à l'art chrétien si grand chez Giotto, le fondateur si méprisé par Squarcione son maître.

Pendant ce temps-là Charles VIII était entré en Italie, et les princes italiens, frappés de la rapide conquête du royaume de Naples, s'étaient ligués contre le roi de France. Ce fut le marquis de Mantoue, Jean-François II de Gonzague, qu'ils choisirent pour chef de leur armée ; et le 6 juillet 1495 eut lieu la bataille de Val-di-Taro, dans laquelle les soldats de Gonzague repoussèrent ceux de Charles VIII et eussent gardé la victoire de leur côté s'ils ne s'étaient dispersés pour piller, et n'avaient ainsi laissé le temps aux Français de continuer leur marche.

Ce fut cette prétendue victoire du marquis qu'André de Mantegna fut chargé de reproduire, et ce fut alors qu'il fit *la Madone de la Victoire,* tableau qui représente la Vierge sur un trône avec l'enfant Jésus debout, sur ses genoux, accompagnée de sainte Élisabeth, du petit saint Jean, des quatre patrons de Mantoue, et de Gonzague, qui rend grâce du succès qu'il croit avoir remporté à la bataille de Fornoue. C'est dans ce tableau surtout qu'on remarque le changement de manière du peintre. Les chairs y sont délicates, les armures brillantes, les costumes variés et charmants; enfin cette composition, pleine de grâce, de coloris et de finesse, est le point de halte d'où quelque temps après partit Léonard de Vinci, qui devait continuer et agrandir l'art.

L'impulsion donnée à son école par André de Mantegna est énorme : c'est à lui qu'on doit les premières notions du raccourci, dont on

ne se doutait pas, et une étude sévère de la gravure, dont on ne se doutait guère; car lorsqu'il mourut, c'est à peine si les premières gravures d'Albert Durer étaient arrivées en Italie.

Ce fut à Pollajuolo, son contemporain et son maître, disent quelques historiens, qu'il dut sa science de graveur; la plupart des planches qu'il grava sont de son invention ou reproduisent quelque tableau de lui, comme la collection du Triomphe de César.

Enfin, en 1505 suivant les uns, en 1517 suivant les autres, mourut à Mantoue, dans une maison qu'il s'était bâtie et avait occupée toute sa vie, André de Mantegna, qui, comme Giotto, avait été berger, et qui laissa deux fils ses élèves, dont un, François, fut le premier maître du Corrége.

Les deux frères peignirent les tableaux latéraux de la chapelle de Saint-André, y élevèrent un mausolée à leur père, et sur sa

tombe, ornée de son portrait en bronze, on grava ces deux vers :

Esse parem hunc nôris, si non præponis, Apelli,
Ænea Mantineæ qui simulacra vides.

BALDASSARE PERUZZI

Il faut parler à ceste heure, dit Brantôme, un peu et beaucoup de M. de Bourbon, lequel je mets parmy les grands capitaines impériaux, encor qu'il fust du noble sang de France et le premier prince ; mais les Espaignols se vantent d'avoir faict de belles guerres soubs luy. De sorte qu'eux-mêmes lui bastirent ainsy sa sépulture : *La Francia me dió*

la leche, la España la gloria y la aventura, la Italia la sepultura, c'est-à-dire : La France me donna le laict et la première nourriture; l'Espaigne la gloire et l'adventure, et l'Italie la sépulture. Si a il pourtant acquis de grande gloire avant de sortir de France; car ayant esté faict connestable par le feu roy François à son advènement à la couronne, il mena l'advant-garde (comme à luy appartenoit de de raison), à la bataille des Suysses, où il fit divinement bien et y perdit François, monsieur son frère, près de luy; et après toute la conqueste de l'Estat de Milan, le roy s'en retournant en France, l'y laissa son lieutenant général qu'il gouverna fort sagement et sans perte. Puis, estant tourné quelque tems après en France, le roy eut quelque mescontentement de luy, par la persuasion de madame la régente qui lui demandoit son douaire sur la maison, voire, et qui plus est, désiroit fort de l'espouser; mais luy la desdaignant et en

parlant très-mal, l'anima contre luy, tellement qu'elle luy rendit bien ; que c'est que de l'amour et d'un desdain ! car la bonne dame n'estoit sy vieille ni cassée, qu'elle n'en voulust taster en bon mariage. Le voyage de Valenciennes se présenta, où M. de Bourbon cuydoit mener l'advant-garde, qui lui fust ostée et donnée à M. d'Alençon ; dont accroissant despit sur despit, partit de la France. Aucuns disoient qu'il eust tort pour ce subject, car il devoit au beau-frère de son roy, bien qu'il fust connestable, un peu céder.

Il s'en alla au service de l'empereur, non sans grande peine et hazard de sa vie par les chemins, car il estoit guetté de toutes parts et les passages tous gardés ; mais la fortune luy fut si bonne qu'il se sauva tout seul avec M. de Pomperant ; ce que c'est que d'avoir un bon second pour compaignon ! Et voylà pourquoy les poètes de jadys nous ont figuré ces braves héros ayant toujours avecques eux en

leurs braves entreprises un bon, fidel et vaillant compaignon et confidant. Les exemples en sont communs : comme bien en prit à M. de Bourbon d'avoir avec lui cet assuré et sage second, lequel, ayant tué, en homme de bien à Amboise, le seigneur de Chissay, qui estoit fort aymé du roy, et estoit des gallants de la cour, ce fut luy que M. de Lautrec envoya au pape Léon avec quelques gens pour conquérir le duché d'Urbin. (Marot en a faict une complainte en ses œuvres.) Fallut qu'il s'enfuist par l'excorte et adresse que luy donna M. de Bourbon, non sans un mescontentement du roy, et par ainsi sauva sa vie qu'il employa despuis au service de son bienfaicteur.

Enfin, voylà M. de Bourbon sauvé et veu par l'empereur de fort bon œil, qui le recompensa et repeut de belles parolles. Cependant le sert bien et fidellement, par son moyen ayant emmené à propos le secours d'Allemai-

gne et de M. le marquis de Pescayre, qui furent cause tous deux que la bataille de Pavye fut gaignée. Il fust après lieutenant général de l'empereur ; là, où il acquist telle gloire, honneur et renom que les soldats firent de luy une chanson qui l'exaltoit grandement par-dessus César, Annibal et Scipion, et commençoit ainsi :

Calla, calla, Julio Cesar, Anibal y Scipion,
Viva la fama de Bourbon !

c'est-à-dire :

Que maintenant se taisent César, Annibal et Scipion,
Vive la renommée de Bourbon !

Voylà les gentils mots que ces braves soldats donnoient à leur général, bien différents à ceux que les soldats de César luy donnoient à son retour des Gaules en triomphant à Rome : *Gallias subegit Cæsar, Nicomedes*

Cæsarem; ecce Cæsar triumphat qui subegit Gallias, ecce triumphat Nicomedes qui subegit Cæsarem : César a subjugué les Gaules et Nicomède a subjugué César; voylà César qui triomphe qui a subjugué les Gaules, et voylà Nicomède qui triomphe qui a subjugué César. Ce brocard est vilain : et voylà les sobriquets que les soldats romains donnoient à leur empereur qui ne s'en soucioit point; encore en rioit-il, car tout estoit de guerre et tout bon à dire ce jour-là.

Les braves soldats espaignols honoroient bien autrement leur général; car, à ce que j'ay ouy dire à aucuns de ce tems-là, par tout leur camp ils ne chantoient autres chansons, et mesmes en cheminant pour se désennuyer, et surtout quand ils le voyoient passer; auxquels il applaudissoit et les saluoit fort courtoisement, leur disant à tous les coups (ainsy qu'il tiroit à Rome) : « Laissez faire, compaignons, patientez un peu; je vous mène en un

lieu que vous ne sçavez pas, où je vous feray tous riches ; » ne leur nommant pourtant ce lieu, qui estoit Rome ; ce qu'il fit. Mais en la prenant et montant le premier sur la muraille, il y mourust avec un tel regret de ses gens, que de rage, pour venger sa mort, ils ne laissèrent jamais de crier : *Carne ! carne ! Sangre ! sangre !* Bourbon ! Bourbon ! au carnage ! au sang ! Bourbon ! et de tuer jusqu'à ce qu'ils en furent las et non pas saouls (dit le mot espaignol).

J'ai ouy dire à Rome qu'on tenoit que celui qui tira cette malheureuse arquebusade estoit prestre, tout aussi que celui qui, dans Sainct-Dizier, tua ce brave prince d'Orange. La vieille chanson de ces adventuriers d'alors disoit pourtant ainsy :

Quand le bon prince d'Orange
Vit Bourbon qui estoit mort,
Criant : Sainct Nicolas !
Il est mort, saincte Barbe !

Jamais plus ne dict mot,
A Dieu rendit son âme.

Sonnez, sonnez, trompettes,
Sonnez tous à l'assault,
Approchez vos engins,
Abattez ces murailles :
Tous les biens des Romains
Je vous donne au pillage.

Voylà ce qu'on chantoit alors, car ces bons adventuriers ne visoient en ce tems-là tant à la rythme comme au sens.

Or, tout ainsy que M. de Bourbon avoit recommandé de descouvrir et cacher son corps, ses gens le firent; si bien que l'escallade et l'assaut se poursuivit si furieusement que la ville, amprès avoir un peu résisté, fut emportée; et les soldats ayant desjà ouy le vent de sa mort, en combattirent plus endiablement pour venger sa mort, laquelle, certes, le fut très-bien, car on se mit à crier :

Carne ! carne ! Sangre ! sangre ! Cierra ! Bourbon ! Bourbon !

La muraille et les remparts gaignés, les Romains commencèrent à fuyr et sauve qui peut. Les impériaux poursuivent leur victoire de telle furie, qu'on disoit que tous les diables estoient là tous ensemble, comme disent les Espaignols en leur langue. Car les arquebusades, les crys des combattants, les plaintes des blessés et mourants, le battement des armes, le son des trompettes, la rumeur des tambours, qui animoient d'autant plus les soldats au combat, et les coups de piques faisoient un tel bruit, qu'on n'eust ouy tonner le ciel quand il eust tonné. Et poursuivirent si prestement les vainqueurs leur victoire, qu'à grand'peine ceux de dedans eurent loisir d'abattre les chaisnes du chasteau : si bien que le cardinal Armelin y cuyda laisser le chappeau, sans un de ses amys qui le haussa avec une corde de bas en haut. Le cardinal

Santi Quatro en se sauvant dans le chasteau à course de cheval, son cheval vint à tomber ou bien lui qui ne se tenoit pas bien possible, fust traisné, un pied dans l'estrier jusques à la porte du chasteau par son cheval qui le traisna et mena jusques-là à la bonne et mal'heure. Ce cheval fut encore bon et sage d'avoir sauvé son maistre si disgracieusement.

Les lansquenets, voyant qu'on ne parloit plus de revenir au combat, se mirent à desrober, tuer et violer femmes, sans tenir aucun respect ny à l'aage, ny à la dignité, ny à hommes, ny à femmes, ny sans espargner les sainctes reliques des temples, ny les vierges, ny les moinales, jusques-là que leur cruauté ne s'estendit pas seulement sur les personnes, mais sur les marbres et antiques statues. Les lansquenets qui nouvellement estoient imbus de la nouvelle religion, et les Espaignols encore aussi bien que les autres, s'habilloient en cardinaux et evesques en leurs habits pontificaux

et se pourmenoient ainsy parmy la ville. Au lieu d'estaffiers faisoient marcher ainsy ces pauvres ecclésiastiques à costé ou au-devant en habits de lacquais. Les uns les assommoient de coups, les autres se contentoient de leur donner *Oro vos;* les autres se mocquoient d'eux et en tiroient des risées en les habillant en bouffons et mattassins : les uns leur levoient les queues de leurs chappes, en faisant leurs processions par la ville et disant les Litanies. Bref, ce fut un vilain scandale. »

Nous nous sommes contenté de transcrire mot à mot Brantôme, sûr qu'avec son style naïf et charmant il ferait mieux que nous n'aurions pu faire ; mais ici nous sommes forcé de l'abandonner, car il ne peut rien nous dire de celui dont nous écrivons l'histoire.

Au milieu de ce pillage auquels ils se livraient, les soldats espagnols trouvèrent, dans une maison de simple apparence, un

homme de trente-cinq à quarante ans, à la figure si noble, aux apparences si modestes, qu'ils le prirent pour un évêque, ou tout au moins pour un homme bon à mettre à contribution. Ils s'en emparèrent donc, et la victime, passant des mains des lansquenets à celles des Espagnols et des Français, allait comme les autres prélats subir, outre une rançon énorme, un martyre affreux, quand heureusement on reconnut qu'au lieu d'être un prêtre, c'était un peintre et qu'il se nommait Baldassare Peruzzi. Alors ils lui firent prendre ses pinceaux, sa palette, ses couleurs et l'emmenèrent là où se trouvait le cadavre du connétable, que, tout vêtu de son armure, ils tinrent debout, et dont ils contraignirent Peruzzi à faire le portrait; puis ils le renvoyèrent sans lui donner autre chose que la vie, ce qui était, après tout, le plus beau cadeau qu'ils pussent lui faire, et après avoir été préalablement dépouillé de tout ce qu'il pos-

sédait, depuis son argent jusqu'à ses habits, il parvint à se sauver et arriva à Sienne en chemise. Quant au connétable, il fut enterré après qu'on lui eut, comme à un dieu, immolé des hécatombes d'hommes, et « luy firent, dit Brantôme, ceux d'alors, ce petit épitaphe qui commence :

D'assai, assai,

et qui fut traduit en françois ainsy :

D'assez assez a faict Charlemaigne le Preux,
Alexandre le Grand de peu fit plus grand' chose;
Mais de néant a faict plus que n'ont faict les deux
Charles duc de Bourbon, qui cy dessoubs repose. »

Il n'avait pas de bonheur, ce pauvre Peruzzi! qu'il travaillât pour des grands seigneurs italiens ou pour des soldats espagnols, il n'y gagnait pas grand'chose; les uns ne le payaient pas ou peu et les autres le volaient, et cependant c'était un homme d'étude et de persévé-

rance, qui avait assez de génie pour le changer contre une mine d'or. Mais, comme il avait le malheur d'être discret et que les grands seigneurs avaient le bonheur d'être avares, il se trouva presque toujours que ce vice des riches spécula sur cette vertu du peintre, et que, si ses chefs-d'œuvre entraient dans leurs palais, leur argent n'entrait guère dans son atelier.

Du reste, cette pauvreté de toute sa vie semblait réaliser le pressentiment de sa naissance. Son père, Jean-Sylvestre Peruzzi, noble citoyen de Florence, avait été forcé de quitter cette ville au milieu de ses troubles, et, en 1480, Baldassare était venu au monde avec cette double malédiction de l'exil et de la pauvreté. L'enfant avait grandi et s'était fait homme, au sein d'une société d'artistes où il avait pris le goût et les principes du dessin, si bien qu'à la mort de son père, voyant qu'il allait avoir une nouvelle lutte à soutenir, il travailla avec une telle ardeur, qu'il fit des

progrès rapides et merveilleux, et qu'au bout de quelque temps il subvenait aux besoins de sa mère et de sa sœur, qui ne s'apercevaient de l'absence, l'une de son époux, l'autre de son père, que par le regret que toute tombe fermeé laisse au cœur.

C'était donc déjà un homme de goût et de talent, lorsqu'il peignait à Volterra la petite chapelle près de la porte Fiorentina, et qu'il la dotait de figures d'une grâce inouïe. Il se lia là d'amitié avec un peintre de cette ville nommé Piero, que le pape Alexandre employait à peindre dans le Vatican. Piero conseilla à Baldassare de venir à Rome, et tous deux partirent pour la ville sainte, où ils prirent chacun leur travail, jusqu'à ce que vint le 2 août 1503.

Or ce jour-là, voici ce qui s'était passé à Rome.

Il devait y avoir souper le soir au Vatican, et les convives invités étaient les derniers

cardinaux élus : Giovanni Castellar Valentino, archevêque de Trani ; Francesco Remolino, ambassadeur du roi d'Aragon ; Francesco Foderini, évêque de Volterra ; Melchior Capis, évêque de Brissina ; Nicolas Fiesque, évêque de Fréjus ; Francesco de Sprate, évêque de Leome ; Adriano Castellense, clerc de la chambre, trésorier général et secrétaire des brefs ; Francesco Loris, évêque d'Elva, patriarche de Constantinople et secrétaire du pape, et Giacomi Casanova, protonotaire et camérier secret de Sa Sainteté.

Le cardinalat, quand on veut le faire servir au bien de l'Église et au salut des fidèles, est une si belle chose, qu'on ne saurait l'acheter trop cher, si bien que chacune de ces élections avait été payée par l'élu suivant sa fortune, de dix à quarante mille ducats.

Si, par un hasard étrange, il arrivait que quelques-uns de ces cardinaux mourussent subitement, comme Casanova, Melchior Ca-

pis et Adriano Castellense, l'immense fortune qu'ils avaient amassée reviendrait au pape.

Alexandre VI leur donnait donc à souper dans une vigne située près du Vatican, et qui appartenait au cardinal de Corneto. Dès le matin du jour, Alexandre et César Borgia avaient envoyé leurs serviteurs et leurs maîtres d'hôtel faire tous les préparatifs ; et César avait remis lui-même au sommelier de Sa Sainteté deux bouteilles d'un vin si précieux, à ce qu'il paraît, qu'il recommanda qu'on n'en servît que lorsqu'il le dirait et qu'aux personnes qu'il indiquerait. Du nombre de ces personnes se trouveraient sans doute les trois cardinaux que nous venons de nommer, car, comme nous l'avons dit, ils étaient fort riches et avaient dû, grâce à cette fortune, rendre quelques services au pape et à la chrétienté ; c'était donc bien le moins que cette faveur fût pour eux.

Le sommelier avait mis le vin sur un buffet

à part, recommandant sur toute chose aux valets de ne pas y toucher, ce vin étant réservé pour le pape.

Vers le soir, Alexandre VI sortit à pied du Vatican, appuyé sur César et accompagné du cardinal Caraffa. La chaleur était grande, la montée était rude, si bien qu'en arrivant sur la plate-forme, Sa Sainteté s'arrêta pour reprendre haleine, et s'aperçut, en portant sa main à sa poitrine, qu'elle avait oublié, dans sa chambre à coucher, une chaîne qu'elle portait habituellement au cou et à laquelle était attaché un petit médaillon renfermant une hostie consacrée. Un astrologue avait prédit au saint-père que tant qu'il porterait cette hostie, il ne pourrait mourir ni par le fer ni par le poison. Se voyant donc séparé de son talisman, Alexandre VI ordonna au cardinal de courir au Vatican, et de lui rapporter ce médaillon, lui indiquant l'endroit où il l'avait laissé.

Puis le pape ayant grand soif, il demanda à boire ; et comme il n'y avait là que le sous-sommelier à qui l'on avait dit que les deux bouteilles de vin étaient réservées pour le pape, ce fut de ce vin qu'il versa à Alexandre et à César.

Pendant ce temps le cardinal arrivait au Vatican, et, comme il était familier au palais, montait à la chambre du pape, une lumière à la main et sans être accompagné d'aucun domestique. Au tournant d'un corridor, le vent souffla la lumière. Néanmoins, renseigné comme il l'était, il continua sa route, pensant qu'il n'avait pas besoin de voir pour trouver l'objet qu'il venait chercher. Mais, en ouvrant la porte de la chambre, le messager recula d'un pas et jeta un cri de terreur. Une vision terrible venait de lui apparaître : il lui semblait avoir devant les yeux, au milieu de la chambre, entre la porte et le meuble où était le médaillon d'or, Alexandre VI immobile et

livide, couché dans une bière aux quatre coins de laquelle brûlaient quatre flambeaux. Le cardinal resta un instant les yeux fixes et les cheveux hérissés, n'ayant pas la force d'aller ni en avant ni en arrière; mais enfin, pensant que tout cela était un prestige de ses sens ou une apparition infernale, il fit un signe de la croix en invoquant le saint nom de Dieu. Tout s'évanouit aussitôt, flambeaux, bière, cadavre, et la chambre mortuaire resta dans l'obscurité.

Alors le cardinal Caraffa, qui a raconté lui-même cet étrange événement et qui fut depuis le pape Paul IV, entra résolûment dans la chambre; quoiqu'une sueur glacée lui coulât sur le front, il alla droit au meuble, et, dans le tiroir indiqué, ayant trouvé la chaîne d'or et le médaillon, il les prit et sortit précipitamment pour les aller reporter au pape. Il trouva le souper servi et les convives arrivés, et Sa Sainteté prête à se mettre à table.

Mais la réalité semblait continuer la vision, car Alexandre VI était pâle comme un cadavre, et, du plus loin qu'il aperçut le cardinal, fit un pas vers lui : mais ce fut tout ce qu'il put faire, car au moment où il étendait le bras pour saisir le talisman il tomba à la renverse en jetant un cri qui fut aussitôt suivi de violentes convulsions ; quelques instants après, et comme il s'avançait pour lui porter secours, César fut saisi du même mal.

Huit jours après, le pape était mort. Quant à César, soit qu'il eût moins bu de ce fatal breuvage, soit qu'il fût d'une constitution plus forte, il n'en mourut pas.

Ainsi se trouva réalisée la prédiction de l'astrologue.

La mort du pape mit fin aux travaux de Piero ; alors Baldassare entra dans l'atelier du père de Maturino, peintre médiocre, dit Vasari, quoiqu'il fût chargé de nombreuses commandes.

Quand Baldassare arriva pour la première fois dans l'atelier du peintre, celui-ci, pour voir ce qu'il savait faire, mit devant lui une toile blanche; et sans lui donner de carton ni de dessins :

— Faites une madone, lui dit-il.

Peruzzi prit du charbon, et, avec un grand aplomb et une grande justesse de lignes, il esquissa la figure; le soir, les contours étaient parfaitement arrêtés, le corps était fait, mais ce n'était encore qu'un dessin de peintre. Huit jours après, l'âme était descendue dans ce corps, et c'était une œuvre de poëte. L'admiration fut générale dans l'atelier, depuis les élèves jusqu'au maître, et la réputation du nouveau venu se fit vite. Alors on lui confia des travaux à Ostia, où il exécuta en clair-obscur, dans le donjon du château, différents sujets dont une bataille dans le style antique : c'est un escadron donnant l'assaut à une forteresse; les soldats, couverts

de leurs boucliers, appuient contre les murailles leurs échelles, que les assiégés s'efforcent de renverser. Armures et instruments de guerre, tout est fidèlement imité de l'antique; ces peintures sont regardées comme les meilleures qu'il ait faites. Il est vrai, ajoute Vasari, que César de Milan l'aida dans cette entreprise.

C'était un beau moment pour les arts. Voilà qu'à Alexandre VI avait succédé Pie III, qui, après un règne de vingt-sept jours, était mort empoisonné, comme son prédécesseur, et qu'à Pie III succédait Jules II.

Or le pape Jules II, tout en jetant les clefs de saint Pierre pour prendre l'épée de saint Paul, appelle à lui tout ce qui peut faire son règne vaste et grand, et se met à écrire sa propre histoire dans des livres de pierre et de marbre. Alors il fait venir des peintres pour enrichir le Vatican; mais heureusement que parmi ces peintres se trouve Pe-

ruzzi, qui fait renvoyer ses compagnons pour faire venir Raphaël, que le pape a oublié, et, pour dédommager saint Pierre de l'espèce de préférence qu'il semble avoir pour saint Paul, Jules II lui fait élever une basilique qui émerveille ceux de son temps, et qui étonne ceux d'après.

Peruzzi vint donc à Rome apporter son tribut de génie à l'œuvre universelle, et, grâce à Agostino Ghigi, se mit à étudier l'architecture, où il fit, selon son habitude, de rapides progrès. Il s'appliqua aussi à la perspective, et Vasari dit qu'il obtint dans cette partie de l'art une telle perfection, qu'on fut longtemps sans pouvoir l'égaler. Il fit, dans une galerie et une volière que Jules II faisait construire dans le palais pontifical, plusieurs compositions en clair-obscur, entre autres les douze mois de l'année avec des sujets appropriés à chacun des mois. Il décora ensuite, avec d'autres artistes, plusieurs salles dans le

palais San Giorgio, pour le cardinal Raffaello Riario, évêque d'Ostia, et peignit, sur la façade de la maison de messer Ulysse de Fano, plusieurs épisodes de la vie d'Ulysse. La renommée du peintre allait toujours en augmentant. Il y avait à cette époque un tel besoin d'art, que ce besoin s'étendait jusqu'aux banquiers, et qu'Agostino Ghigi rêva un jour un palais à faire envie à une fée ou à un cardinal, et, pour que la réalisation fût complète, ce fut Peruzzi et Raphaël qu'il chargea de l'exécution.

Les deux peintres se mirent donc à l'œuvre, et, disons-le, Baldassare, quoiqu'il ne fût pas l'élève du divin Sanzio, comme quelques-uns l'ont dit, avait une telle admiration pour lui, qu'en bâtissant la Farnésine, il l'avait disposée de façon à faire toujours briller le talent du maître, et qu'en travaillant à côté de lui, il tâcha toujours de prendre sa manière. Ce n'est pas du plagiat, c'est de la dé-

votion, et l'on comprend que le peintre, en admirateur passionné, ait subi l'influence de cet homme merveilleux, et n'ait pas voulu même essayer d'une originalité quelconque à côté de cette beauté éternelle et inaltérable.

Peruzzi avait embelli l'extérieur d'ornements à *terrata,* ce qui était une composition de terre argileuse, de poussière de charbon et de travertin ou pierre calcaire. On traçait le dessin en creux sur l'enduit, et l'on remplissait les lignes ainsi tracées de blanc ou de noir selon qu'on voulait avoir un effet de lumière ou d'ombre. C'était une manière à la fois prompte et économique d'imiter les bas-reliefs.

A l'intérieur la salle était décorée de colonnes en perspective, ce qui l'augmentait beaucoup et lui donnait l'apparence d'un immense portique; puis, du côté du jardin, il y avait une galerie où Baldassare avait fait une Méduse changeant les hommes en pierre, et

un Persée coupant la tête de Méduse. Les ornements en relief étaient d'une si parfaite exécution que lorsque, plus tard, Titien vint visiter ce palais, pèlerinage qu'il devait aux tableaux de Raphaël, il prit pour de la pierre ce qui n'était que de la peinture.

Peruzzi décora encore en clair-obscur la façade d'une maison appartenant à un gentilhomme de la maison du pape. A la Pace, dans la chapelle de messer Ferrando Ponzetti, il peignit à fresque plusieurs sujets tirés de l'Ancien Testament, et quelques figures de grande dimension. Mais un miracle de perspective, c'est la Vierge montant les degrés du temple au milieu d'une foule de personnages, parmi lesquels un gentilhomme, descendu de son cheval, fait l'aumône à un pauvre. Peruzzi a entouré cette composition d'ornements imitant le stuc avec une perfection inouïe.

Pendant ce temps, de grandes choses se

passaient dans le monde. Jules II était mort, et Laurent de Médicis, exilé sous son pontificat, le remplaçait sur le trône, et prenait le nom de Léon X, malgré la concurrence de Maximilien qu'on laissa en Allemagne écouter Luther; François Ier succédait à Louis XII en France, et Charles-Quint à Philippe le Beau en Espagne

Julien II, parent du nouveau pape, avait épousé la tante de François Ier, Philiberte de Savoie, afin de conserver l'alliance de la France et de l'Italie. Lui et Laurent étaient les chefs de la république florentine; mais ils ne faisaient que prêter leurs noms à Léon X, qui était le véritable maître.

Des fêtes magnifiques furent données à Julien II dans le Campidoglio, et six artistes furent chargés de faire chacun un tableau : ce fut celui de Baldassare qui fut jugé le meilleur de tous. Il représentait Julia Tarpéia trahissant les Romains. Ce fut encore pour

ces fêtes que le peintre exécuta une décoration qui n'avait jamais eu sa pareille, et qui était d'une vérité de mouvement, de couleur et de perspective inconnue jusqu'alors.

Léon X, qui, entre les missions à remplir que lui léguait son prédécesseur, avait reçu celle de terminer la construction de l'église Saint-Pierre, donna d'immenses travaux à Peruzzi. En effet, le successeur de Jules II était effrayé de la grandeur des masses et de la faiblesse des points d'appui ; et ce fut encore Baldassare qui, comme on le sait, joignant le génie de l'architecte au génie du peintre, donna de nouveaux plans à l'aide desquels on répara dans plusieurs parties les erreurs de Bramante.

Depuis les fêtes du Campidoglio jusqu'aux plans de Saint-Pierre, il avait exécuté encore bien des choses. Après avoir fait pour le palais de Francesco de Norcia sur la place Farnèse une porte admirable d'ordre dorique,

et, pour Francesco Buzio, sur la même place, une façade avec les portraits de tous les cardinaux vivants; après avoir fait pour Léon X ses armes soutenues par trois petits enfants qu'on eût dits vivants, pour le frate del Piombo un saint Bernard, pour la confrérie de Sainte-Catherine de Sienne, une bière à porter les morts; après avoir enfin donné à Sienne le dessin de l'orgue del Carmine, il était allé à Bologne, la ville antérieure aux Romains.

Il y était resté le temps de faire deux dessins de façades, l'une dans le goût moderne, l'autre dans le style gothique, pour les marguilliers de San Pibionio; de dessiner en clair-obscur une Adoration des Mages pour le comte Gio Battista Bentivogli, et il était revenu, comme nous l'avons dit, à Rome, laissant Girolamo Trevigi peindre le dessin qu'il avait donné au comte.

Enfin *la Calandra*, la première comédie

écrite en prose, du cardinal Bibbiena, avait été représentée devant le pape, et Peruzzi avait encore été chargé des décorations; ce dont il s'était acquitté avec un si merveilleux talent que ses deux compositions sont restées les modèles du genre. Il faut dire qu'il y apporta un soin étonnant, et que, pour arriver à l'effet qu'il voulait produire, il avait disposé lui-même jusqu'à l'éclairage des châssis.

Puis Léon X était mort de joie en apprenant la défaite des Français, et avait laissé la tiare à Adrien VI, le précepteur de Charles-Quint, et le pape pacifique, qu'on empoisonna bientôt, le trouvant trop vertueux. Clément VII, le bâtard de Julien de Médicis, lui avait succédé. Peruzzi avait été chargé de tout ce qui concernait l'appareil du couronnement, avait terminé à Saint-Pierre la façade de la grande chapelle commencée par Bramante; et enfin était revenue l'année 1527,

époque où le connétable de Bourbon avait assiégé Rome, et où nous avons commencé cette biographie.

Le pape, retenu au château Saint-Ange pendant le siége, avait corrompu ses gardes et s'était évadé. Comme si ce n'était pas assez du fléau de la guerre, Dieu envoyait la peste à Rome ; Venise, l'alliée de l'empire, mettait tout à feu et à sang ; Florence, à la nouvelle de la reclusion du pape, avait chassé les Médicis et brisé leurs statues, si bien qu'une fois libre, Clément VII, redevenu l'ami de Charles-Quint, après avoir été son prisonnier, n'avait rien eu de plus pressé que de mettre le siége devant Florence, et avait envoyé Baldassare à Baccio Valori pour qu'il l'employât comme ingénieur aux travaux de ce siége ; mais Peruzzi avait refusé, non parce qu'il était Florentin, comme le dit Vasari, mais parce que Sienne, sa patrie, était gibeline. Clément VII avait gardé un vif res-

sentiment de ce refus ; mais enfin, après onze mois de tranchée, Florence avait été prise, érigée en duché, redonnée à un Médicis ; la paix s'était faite au dehors comme au dedans, et, grâce aux cardinaux Salviati, Trivulzi et Cesarino, Peruzzi avait pu revenir à Rome, où il avait vu sacrer, en 1534, un dernier pontife, Paul III, reflet d'Alexandre Borgia, et était mort lui-même en 1536, empoisonné comme un pape, par un misérable qui lui enviait sa place d'architecte de Saint-Pierre, c'est-à-dire deux cent cinquante écus par an, sa fortune ; car, comme nous l'avons dit, malgré ses immenses travaux de toutes sortes, c'était lui qui enrichissait les riches.

Si vous allez à Rome, à côté du tombeau de Raphaël d'Urbin vous en verrez un autre, et vous lirez dessus cette simple inscription :

Balthasari Perutio Senensi, viro et pictura et architectura aliisque ingeniorum artibus

adeo excellenti, ut, si priscorum occubuisset temporibus, nostra illum felicius legerent. Vix. ann. LV, *mens.* XI, *dies* XX.

Lucretia et Jo. Salustius optimo conjugi et parenti, non sine lacrymis Simonis, Honorii, Claudii, Æmiliæ ac Sulpitiæ minorum filiorum, dolentes posuerunt. Die IIII *januarii* MDXXXVI.

GIORGIONE.

C'était, en 1504, un jeune et beau cavalier que George Barbarelli, et c'était en même temps un peintre puissant et hardi. Certes, s'il faut juger un homme sur sa mine et sur sa tournure, sur ses manières et son langage, aucun gentilhomme de la noble Venise n'eût valu Giorgione; aussi les hommes l'avaient-ils en haine, car les femmes l'avaient en amour. Pas une fête ne se donnait à Venise

que Giorgione n'en fût, et comme, outre sa peinture, il aimait fort la musique, et que sa voix était aussi pure que son pinceau, bien des nobles dames rêvaient en l'écoutant chanter, et rêvaient au chanteur quand il avait fini ; ce qui fait que souvent on pouvait, en regardant une des nouvelles productions de Giorgione, reconnaître, sous la figure d'une bacchante ou d'une Vierge, une de celles qui étaient passionnées pour le chant. Donc c'était un caractère aventureux que ce Barbarelli, qui ne refusait jamais un rendez-vous, qu'il dût y trouver le regard d'une femme ou l'épée d'un homme, et c'était par-dessus tout un joyeux compagnon, qui avait de l'esprit et du courage autant que qui que ce fût, et du talent plus que personne.

Et cependant il n'était ni noble ni riche, comme nous l'avons dit dans la vie de Titien, et son père était un des moindres hommes de Castel Franco.

Nous avons déjà vu son arrivée chez le peintre Bellini, son amitié pour Titien, son pari avec les sculpteurs. Nous ne nous occuperons donc pas de ses commencements ; nous dirons seulement qu'en 1504, à l'époque où nous le prenons, il avait vingt-six ans. Il avait déjà, étant chez Bellini, fait bon nombre de Vierges et de portraits, et sa réputation était grande quand le Fondaco dei Tedeschi brûla. Aussi ce fut à lui qu'on s'adressa quand il fallut le reconstruire pour peindre les fresques ; l'architecte lui laissa le libre choix des sujets. Giorgione s'abandonna alors à toute son imagination bizarre et pittoresque ; mais, comme nous l'avons dit, Titien peut revendiquer une bonne part de la gloire que ces compositions acquirent à Giorgione.

Il avait déjà fait des portraits, parmi lesquels nous pouvons citer un David, où le peintre s'est représenté lui-même ; un Géné-

ral d'armée, et un Enfant, dont la tête bouclée, dit Vasari, ressemble à une toison d'agneau. Après les fresques, il avait exécuté un Portement de croix fort beau, un portrait de Catherine, reine de Chypre, et l'Homme aux quatre faces, qui lui fit gagner son pari.

Puis il était retourné à Castel Franco pour accomplir une œuvre de reconnaissance et de piété. Il était parti pauvre de chez ses parents, et il venait leur payer le tribut de sa gloire et de sa fortune; et, après être entré dans la maison de son père, il s'occupa de la maison de Dieu. Car c'était un noble cœur que Giorgione, qui devait voir plus tard, comme tous les gens qui aiment et qui pensent, ce qu'on perd d'illusions en marchant dans la vie, et ce qu'on laisse de bonheur dès les commencements de sa route. Il quittait donc le matin son père et s'en allait travailler à l'église paroissiale de Castel Franco. Du côté droit, il peignit un saint George; et du

côté gauche, un saint François : l'un était son propre portrait; l'autre, le portrait de son frère. Puis, quand il eut terminé ces deux tableaux, il peignit encore quelques-uns de ses concitoyens, un Christ mort, et repartit pour Venise, car c'était véritablement là sa sphère. C'était le peintre auquel il fallait le chant des fêtes et le bruit de la ville. Ses rêves ne lui apportaient pas des madones voilées et douloureuses comme à Raphaël et au Pérugin, mais de riches et belles courtisanes comme à l'Albane et à Rubens. Aussi, quand son pinceau retraçait sur la toile la pensée de son imagination, sa toile s'animait de couleurs brillantes et accentuées. Ce n'était pas toute la poésie de l'âme, mais c'était toute la beauté du corps, toutes les impressions de l'amour, toute la volupté des sens. Il lui fallait, à lui, les nuits étoilées et chaudes de Venise, comme il fallait à Bartolomée l'ombre calme et silencieuse du cloître; enfin Gior-

gione n'était pas la pensée divine et sainte du cœur, mais l'expression puissante et vigoureuse des passions.

De retour à Venise, il prit une maison sur la place Saint-Sylvestre, et sa vie de plaisir et de travail recommença. Il était évident que ce qu'il peignait le jour était la reproduction de ses impressions de la nuit, et que toute son inspiration lui venait du dehors; il se mit, comme c'était l'habitude alors pour les gens riches, à peindre la façade de sa maison et celle de la maison Lorenza, se laissant aller à toute sa fantaisie. Poëtes, musiciens, peintres, mythologie, tout y était, depuis la Madone nourrissant le Christ jusqu'à Vulcain fouettant l'Amour; puis le temps est venu qui a détruit tout, le ciel comme l'Olympe.

Il fit encore le symbole de la vie humaine : une femme tenait entre ses bras un enfant qui venait de naître, et dont le premier vagissement était un cri, dont la première im-

pression était une douleur, et dont les yeux pleuraient avant d'être ouverts. Au milieu se trouvait un homme armé de toutes pièces, jeune et bouillant, toujours prompt à venger une injure, toujours prêt à verser le sang; plus loin, un autre jeune homme discutait avec les philosophes, les hommes d'affaires; d'un côté la fougue, de l'autre l'étude; puis enfin un vieillard tout nu, les cheveux blancs, les membres froids, le corps incliné, méditant sur une tête de mort, tâchant d'approfondir la question de l'âme sur les restes du corps.

Cette composition est une des plus belles de Giorgione; on comprend que l'idée a dû lui en venir dans un moment de solitude et de calme, à la première désillusion de son cœur, au premier doute de son esprit, à ces heures de réflexion silencieuse, où notre âme se reporte à l'enfance et retrouve une douleur, et puis à la vieillesse, où elle entrevoit

la souffrance. Car, comme nous l'avons déjà dit, Giorgione n'était pas un de ces hommes qui se font une habitude de pensées douces; au contraire, sa peinture était vivace et passionnée; et nous qui sommes appelés à juger l'homme sur ses œuvres, quand à travers ses productions vigoureuses nous en voyons une simple et poétique, nous sommes forcés de la rejeter sur une impression intime du cœur.

C'est que, si pendant longtemps Giorgione a vécu de plaisirs, jeune encore il est mort de douleur; c'est que c'est justement dans ces organisations fortes et joyeuses que le chagrin creuse le plus profondément quand une fois il s'en empare.

A ce tableau que nous venons de nommer, succéda l'allégorie de Psyché, la terrestre rivale de Vénus.

Psyché était belle parmi toutes ses compagnes, et sa beauté était devenue un culte; si bien qu'on lui brûlait de l'encens et qu'on

l'appelait Vénus. Mais la belle déesse était jalouse comme une femme, et elle fit jurer à son fils que Psyché soupirerait pour le plus horrible monstre de la terre. En effet, les deux sœurs de la belle jeune fille se marient, elle reste seule près de son père, comme un jeune lis près d'un vieux chêne, donnant tout son parfum à l'arbre qui lui donne toute son ombre; mais un oracle inexorable a parlé, il faut que la rivale de la déesse jalouse soit déposée seule et nue sur une haute cime pour y attendre le monstre qui sera son époux. Toute la cour conduit en pleurant la belle enfant au pied de la montagne, et Psyché gravit avec ses petits pieds la pente escarpée; puis, arrivée au sommet, elle croise, chaste et pure, ses deux bras sur sa poitrine, et, fatiguée de la route, elle s'endort.

A son réveil, la montagne aride a disparu, elle ne reconnaît plus le pays qu'elle a parcouru la veille; un lit somptueux a remplacé

sa couche de pierre, un palais magnifique l'entoure, et le paysage qu'elle aperçoit de sa fenêtre, tout diapré de fleurs, tout ruisselant de soleil, lui est inconnu. Alors elle cherche à rappeler sa pensée, et, en fouillant dans ses souvenirs, elle retrouve l'oracle et la fatale prédiction, toute sa jeunesse passée et tout son malheur à venir. Puis, toute cette magnificence qu'elle a d'abord vue avec étonnement, elle la considère avec inquiétude ; c'est d'un bien triste présage pour la pauvre enfant ; celui qui va habiter ce palais avec elle doit être bien affreux, puisque, ne pouvant charmer son cœur, il a tout fait pour charmer ses yeux.

A ces pensées succède une rêverie, au jour succède la nuit ; Psyché reste seule dans l'obscurité, le soleil est descendu depuis longtemps derrière l'horizon, et la belle enfant rêve encore à la fenêtre du palais, écoutant ce que murmurent les fleurs à travers leurs

parfums, ce que chantent les oiseaux dans les arbres; puis, quand elle a longtemps respiré les brises, écouté les chansons, regardé les étoiles, sa rêverie se change en sommeil, et, comme la veille sur la montagne, elle croise ses bras sur sa poitrine, adresse sa prière à Vesta et s'endort.

Mais, cette fois, son sommeil est troublé, elle se réveille; la salle est toujours obscure, les parfums sont toujours les mêmes, seulement à ces parfums se mêlent des mots mystérieux qu'elle n'avait jamais entendus même en rêve; sur sa lèvre se pose un baiser comme jamais son père ne lui en a donné, et quand le jour vient, celui qui disait ces mots, qui donnait ces baisers, a disparu, et Psyché est seule. La nuit revient encore avec les mêmes bonheurs, avec la même extase, et le jour avec la même solitude.

De tout temps la curiosité a perdu les femmes, dans la Bible comme dans la Fable,

Eve comme Pandore. Or, une nuit que son amant mystérieux était endormi, Psyché se leva, courut prendre une lampe qu'elle avait cachée, l'alluma et revint. Pourtant ce n'était pas sans un battement de cœur bien fort que la jeune fille s'approchait du lit : les mots que lui disait son amant étaient bien doux, ses baisers bienfaisants, mais l'oracle avait promis un monstre et peut-être la lumière allait-elle prouver la vérité de l'oracle.

Aussi on comprend quel fut le bonheur de Psyché quand, au lieu de l'être hideux que lui montrait son imagination, elle vit celui qui était endormi. Malheureusement, quand le cœur est trop joyeux, quand la poitrine est trop oppressée, la main tremble, et comme la lampe dont se servait Psyché brûlait tout simplement comme les nôtres avec de l'huile, sa main trembla si bien qu'une goutte tomba sur la cuisse de l'amant, qui n'était autre que le fils de Vénus.

Alors tout fut fini; palais, amant, bonheur, tout disparut. Cupidon furieux fit un fort beau discours à la pauvre curieuse et la laissa toute seule au milieu d'un immense désert, où par bonheur se trouvait un torrent : de sorte que, comme la première idée qui se présente dans le désespoir est la mort, Psyché suivit la loi commune et alla se jeter dans ce torrent; mais le torrent ne voulut pas de ce corps blanc et gracieux, et se contenta de la déposer sur l'autre rive.

Puisqu'elle ne peut mourir, il faut bien qu'elle prenne le parti de vivre : elle suit donc le premier chemin qui se présente à elle, et, au bout de trois jours, arrive chez sa sœur aînée et lui persuade que sa sœur cadette va être à son tour l'épouse de Cupidon; puis elle va chez sa sœur cadette, à qui elle dit que l'Amour va épouser sa sœur aînée. Toutes deux courent à la montagne où fut laissée Psyché, appellent Zéphire pour qu'il

les transporte au palais bâti pour leur sœur, et, croyant pouvoir se confier au dieu qu'elles ont appelé, elles s'élancent du sommet de la montagne; mais Zéphire ne les a pas écoutées et elles disparaissent dans l'abîme qui environne le jardin de l'Amour.

La Renommée alla prévenir Vénus que son fils était malade; et Psyché, qui cherchait son époux, crut pouvoir se confier à la générosité de sa rivale. Mais la pauvre enfant n'avait pas grande expérience, de croire qu'on trouve de la générosité à côté de la jalousie. Vénus se connaissait trop bien en vengeances pour laisser échapper cette occasion : elle fit semblant de pardonner, et imposa à Psyché des travaux impossibles; mais, à mesure que la mère inventait de nouvelles difficultés, son fils donnait à sa maîtresse de nouvelles forces, si bien que le bourreau se lassait avant la victime. Enfin Vénus ordonna à Psyché d'aller aux enfers demander à Proserpine une boîte

de beauté pour suppléer à ce que la maladie de son fils lui avait fait perdre.

Cette fois Psyché fut bien sûre que ce serait la dernière vengeance de sa rivale, car elle n'entrevoyait pas la possibilité du retour. Elle partit cependant calme et résignée, et, quand elle eut longtemps marché, elle arriva au sombre empire; Cerbère, le terrible chien, se tut; Caron, le vieux nocher, lui fit crédit; Proserpine lui donna la boîte et Psyché revint par le même chemin qu'elle était venue.

Psyché n'était pas curieuse à demi; elle avait voulu voir son amant, elle voulut ouvrir la boîte. Ce fut toujours la curiosité qui la perdit. A peine la malheureuse boîte fut-elle ouverte que des vapeurs qui en sortirent asphyxièrent la jeune fille; mais Cupidon était toujours là : il fit rentrer les vapeurs, il ranima sa maîtresse, qui alla rendre compte de son message à la déesse, puis il demanda

à Jupiter d'admettre Psyché au rang des immortels.

Jupiter y consentit, Vénus satisfaite de la boîte fit comme Jupiter, Cupidon épousa bel et bien Psyché, et eut de ce mariage une charmante enfant qu'on nomma Volupté.

Voilà le sujet que choisit Giorgione et qu'il exécuta en douze tableaux.

Dans le premier il représenta la jeune fille pudique et voluptueuse à la fois, telle que devait la choisir Cupidon, qui s'y connaissait mieux que personne : elle soutenait de la main droite un voile qui tombait et dont l'extrémité couvrait son sein.

Dans le second, c'est Vénus qui ordonne la vengeance à son fils; mais on comprend déjà que celui-ci oubliera la colère de Vénus devant le regard de Psyché.

Dans le troisième, elle est, comme nous l'avons déjà vu, conduite par toute la cour au lieu du sacrifice.

Le quatrième la représente portée par Zéphire dans le palais de l'Amour; plus loin elle est assise à un somptueux banquet, et plus loin encore couchée auprès de l'Amour.

Dans le suivant elle est avec ses sœurs, qui lui donnent le fatal conseil qu'elle exécute dans le sixième.

Dans le septième, Giorgione avait représenté le pèlerinage de Psyché, qui rencontre Pan, et, dans le fond, ses deux sœurs qui, trompées à leur tour, se précipitent du haut de la montagne.

Puis venait Vénus grondant son fils, et Psyché implorant Vénus, qui écoute avec froideur la suppliante jeune fille, que repousse aussi Junon.

Le neuvième tableau représente Psyché battue par Vénus, qui lui ordonne les travaux qui doivent racheter sa faute.

Dans le dixième, la pauvre enfant va chercher dans une épaisse forêt quelques flocons

de la toison de brebis malfaisantes, va puiser de l'eau du Styx, et arrive enfin aux enfers chercher la boîte tant désirée de la déesse. Puis la curiosité de la messagère, son évanouissement, et Cupidon qui la ranime et la renvoie à sa mère.

Dans le onzième, Cupidon obtient de Jupiter l'immortalité de Psyché ; et de la terre on voit monter au ciel la céleste fiancée.

Enfin le douzième figurait les noces somptueusement belles : les places d'honneur étaient naturellement données aux divins époux, les Grâces servaient les mets et Ganymède versait le nectar pendant que les Muses et le dieu de Délos répandaient leur douce harmonie ; puis, à l'entour de ce groupe, voltigeaient les Heures en parsemant le ciel de roses blanches et vermeilles.

C'était vraiment le sujet que devait choisir Giorgione avec son talent exceptionnel. Là, pas de retenue, pas de pudeur ; les dieux et

les déesses de l'Olympe païen ne sont pas aussi pudiques que les saints et les madones de l'Église chrétienne. A eux tout l'abandon du corps, toute la volupté des poses, toute la beauté des formes. La fable de Psyché embrassait un espace immense, ce qu'il y avait de plus grand parmi les dieux et de plus beau parmi les déesses; aussi le peintre dut bien souvent pour ses modèles appeler le chanteur à son aide.

Maintenant, nous ignorons si cette composition de Giorgione fut faite simplement pour répéter un fait mythologique ou pour exprimer l'allégorie qu'on prêtait à cette fable. Nous, nous croyons, au point de vue de la peinture, que ce fut l'idée des formes, la pensée des couleurs qui fit faire ce tableau à Giorgione; mais, comme, après tout, il aurait pu le faire dans un autre sens, nous tâcherons de dire ce que signifie cette longue fable de Psyché.

D'abord il est évident que Psyché c'est l'âme (ψυχη), et que cette union de Psyché et de Cupidon est l'union de l'amour à l'âme; union mystérieuse que l'âme ne comprend pas d'abord, qui se fait au milieu de tous les chants de la terre et de toutes les harmonies du ciel, et sur laquelle elle se demande : « Est-ce joie ou douleur? » comme Psyché sur son amant : « Est-ce un monstre ou un Dieu? » Puis, lorsque la raison veut examiner froidement l'amour, il s'enfuit devant elle comme Cupidon devant la lampe, laissant l'âme seule dans les ténèbres comme Psyché seule dans son désert, victime de ce péché vieux comme le monde, la curiosité; cette sonde sans force, qui ne creuse rien; cette question des yeux plus souvent encore que du cœur, qui reste sans réponse; ce grand cri poussé dans le silence et qui n'a pas d'écho, péché originel que nous a transmis Ève et que nous recevons en naissant, et que Psyché, humble mor

telle, devait recevoir comme les autres. Enfin à la faute commise doit succéder l'expiation, et Psyché descend aux enfers, ou pour mieux dire l'âme commence à souffrir ; puis arrive la mort qui sépare les choses de la terre pour les réunir dans le ciel, et Psyché devient déesse comme l'âme devient immortelle.

Maintenant toute cette allégorie païenne vaut-elle notre christianisme? toute cette mythologie vaut-elle un chapitre de la Genèse? C'est plus amusant, mais c'est moins beau ; c'est plus joli par la forme, mais c'est moins vrai par le fond : et j'aime mieux Dieu débrouillant les ombres du chaos, et plus loin le Christ débrouillant les erreurs des hommes, que tout cet Olympe païen qui semble fait de ces ombres fantastiques de la nuit qu'efface le premier rayon de l'aube. Au point de vue du poëte, car c'est ainsi que nous venons de juger deux choses qui ne peuvent se comparer du point de vue religieux ; au point de vue du

poëte, disons-nous, toute cette mythologie allégorique doit disparaître devant notre religion réelle, palpable, visible. Au point de vue du peintre, l'une n'existe que pour la forme; l'autre existe pour la pensée. Aussi vous voyez Giorgione, le peintre de la forme, de la couleur, laisser de côté les madones et prendre les déesses. C'est qu'on a plus vite fait tout un corps voluptueux qu'un regard inspiré; c'est qu'il est plus facile de peindre tout cet Olympe avec ses passions humaines que la Vierge seule avec sa révélation divine.

Ainsi, qu'on nous permette cette digression; cette mythologie révèle partout son origine étroite; c'est un tout formé de morceaux divers, rassemblés par des peuples à l'horizon borné. Parmi tous ces peuples, pas un seul qui combatte pour ce qu'il dit; chacun apporte à la main, selon ses passions et ses habitudes, ses dieux et ses déesses; et le

ciel finit par craquer sous le nombre des divinités, jusqu'à ce qu'un jour il arrive un homme inconnu, mystérieux, pauvre, né dans une crèche, qui renverse toutes ces idoles du vice tremblantes sur leur base, pour poser à leur place une vérité unique, sainte et ferme dans son principe. Apôtre divin, qui toute sa vie dit: « J'annonce; » et qui, à l'heure de sa mort, dit : « Je prouve. » Les deux religions n'ont même pas à lutter : l'une renverse l'autre sans violence, sans effort; un seul homme tue l'Olympe, comme David tue Goliath.

Aussi, prenez les hommes qui ont puisé dans les deux principes et comparez; vous aurez Homère et l'Iliade d'un côté, mais vous aurez Moïse et la Bible de l'autre.

Ce qui n'empêche pas que Giorgione, une fois qu'il eut terminé sa composition de Psyché, avait fait un chef-d'œuvre de coloris et de composition, et que, s'il n'y avait pas de-

dans de la poésie divine, il y avait certes un immense talent.

Il était donc devenu à son tour un grand peintre; et, de même qu'il avait été frapper à la porte de Bellini, d'autres vinrent frapper à la sienne. Car ceux qui venaient le trouver savaient que, outre le talent du peintre, ils rencontreraient encore chez lui le dévouement de l'ami, et qu'une fois son élève on devenait son frère.

Donc, vers 1508 ou 1509, un homme de trente à trente-cinq ans se présenta chez lui, demandant s'il y avait une place libre dans l'atelier du maître : à quoi Giorgione répondit en tendant la main au nouveau venu, qui dit s'appeler Pietro Luzzo de Feltre, ou, plus brièvement, Morto da Feltro.

Cet homme était un de ces génies remuants et inquiets, pour lesquels le mouvement est une nécessité et le changement un besoin. Né à Feltre, il était venu à Rome vers le

temps où le Pinturiccio faisait pour le pape Alexandre VI, d'incestueuse mémoire, les Stanze du Vatican et les loges du château Saint-Ange; c'était l'époque où les premières excavations faites intelligemment venaient de mettre au jour ces belles peintures antiques, ensevelies depuis quinze cents ans, et qui semblaient renaître à la lumière, pour que Raphaël les vît et les surpassât. Morto da Feltro s'était pris d'amour pour ces magnifiques vestiges de l'antiquité, et peut-être dut-il son nom de Morto à la persistance avec laquelle il resta plus d'un an dans ces grottes, à en faire tout le jour des études et des copies, si bien que, lorsqu'il en sortait le soir, il semblait un mort qui sort de son tombeau.

Puis, lorsqu'il en eut fini avec les grottes romaines, il partit pour Tivoli, et, se prenant à la villa d'Adrien comme il avait fait aux bains de Titus, il resta plusieurs mois à Ti-

voli, dessinant tout ce que les excavations avaient découvert de chefs-d'œuvre sous terre, tout ce que le temps avait amassé de ruines à la surface du sol.

Enfin il en arriva de la villa d'Adrien comme des grottes romaines. Quand Morto da Feltro en eut, les unes après les autres, traduit toutes les merveilles sur ses albums, il partit, moissonneur infatigable, pour chercher une autre récolte, parcourut successivement Naples, à laquelle manquait encore Pompeia, mais qui possédait déjà Pouzzoles avec ses ruines pleines d'arabesques, de bas-reliefs et de stucs. De Pouzzoles il alla à Baia, parcourut pied à pied tout ce rivage magnifique si vanté par Horace et si redouté par Properce; il y chercha la trace des villas de Marius, de Pompée et de César, les vestiges de la maison de Calpurnius Pison, où se trama la conspiration qui conduisit Lucain à la mort, et les ruines du palais qu'Alexandre Sévère fit bâtir pour

sa mère Julia Mammea. Il descendit dans la célèbre piscine qui fournissait l'eau à la flotte stationnée à Misène, et que l'on attribue également à Lucullus, à Agrippa et à Claude. Il évoqua, Virgile à la main, la sibylle cuméenne, qui s'est tue du jour où le Christ a parlé; puis, passant par Mercato de Sabbato, il revint à Rome, où il entendit raconter que deux merveilleux dessins, chefs-d'œuvre des deux plus grands artistes de l'époque (on devine que nous voulons parler des cartons de Michel-Ange et de Léonard de Vinci), étaient exposés à Florence dans la grande salle du Palais-Vieux.

Et l'infatigable Morto da Feltro était parti pour Florence. Là il avait été reçu par Cosino Feltrini, peintre en réputation à cette époque des grandes réputations, qu'on appelait Cosino du nom de son premier maître, et Feltrini du nom du second. Puis, après avoir rassasié de ces deux chefs-d'œuvre modernes

sa vue habituée aux chefs-d'œuvre antiques, il avait peint pour le gonfalonier Pierre Soderini toute une salle du Palais-Vieux, qui disparut depuis dans les changements que fit dans ce palais le grand-duc Côme; et pour Agnolo Doni, une chambre qu'il couvrit d'arabesques dans le goût antique. C'était en achevant ce travail qu'il avait entendu dire que Giorgione de Castel Franco, qui peignait le Fondaco dei Tedeschi, avait besoin d'élèves qui pussent l'aider dans cette œuvre, et il était venu s'offrir à lui comme peintre d'ornements.

Nous avons vu comment il avait été accueilli par le bon et confiant Barbarelli.

A compter de ce jour, Giorgione et son nouvel élève vécurent ensemble, partageant toutes les aventures et tous les plaisirs. Il n'y avait que les dépenses qu'ils ne partageaient pas, attendu que Pietro Luzzo n'était pas riche. Mais, à défaut de bourse, il avait de

magnifiques cartons, qu'il ouvrait à son maître; à défaut d'argent, il avait des récits de voyages toujours nouveaux et intéressants. Et Giorgione, qui trouvait tout simple que l'on donnât à ceux qui n'avaient rien, trouvait bien plus simple encore qu'on partageât avec ceux qui pouvaient vous rendre une aussi curieuse monnaie que celle que la vie aventureuse de Morto da Feltro avait mise dans sa mémoire. Aussi, c'étaient presque tous les soirs des fêtes qui reposaient l'esprit du travail du jour. Dans ces fêtes, Giorgione redevenait chanteur, et, comme il était toujours jeune et beau, il y eut bien de nouveaux portraits de faits encore, depuis l'année 1504 jusqu'à l'année 1509. Mais enfin, à peu près vers cette époque, il se trouva, à l'une des réunions du peintre, une femme jeune et belle aussi, qui fixa si bien et si longtemps ses yeux noirs sur le chanteur, que Giorgione ne put détacher les siens du visage de cette

femme et qu'il en devint tout bonnement amoureux.

Giorgione emmena Pietro Luzzo dans un coin de la salle et lui montra les deux yeux au pouvoir magique.

— Que penses-tu de cette femme? lui dit-il.

— Je pense, maître, qu'elle est fort belle et que c'est votre avis aussi.

— Oui, et je sens que je l'aime.

— Comme les autres, maître?

— Oh! non pas! comme je n'ai jamais aimé.

— Allons, je vois bien, reprit Pietro Luzzo, que la bonne ville de Venise va gagner à ce nouvel amour quelque chef-d'œuvre de beauté. Bonne chance, maître!

Et Pietro Luzzo s'éloigna, laissant Giorgione rêveur.

La soirée se passa, et le lendemain, après une nuit sans sommeil, bien entendu, Giorgione revit cette femme de la veille. Le pein-

tre avait compris que ce nouvel amour était sérieux ; aussi était-il comme un enfant plein de crainte et de retenue devant elle, et ce qu'il lui disait ne ressemblait en rien à ce qu'il disait aux autres.

Était-elle noble et riche, voilà ce qu'on ne dit pas : tout ce que nous savons, c'est que Giorgione l'aimait et qu'il ne s'inquiétait sans doute pas plus de sa fortune que nous ne nous en inquiétons. Était-elle digne de cet amour ? Avait-elle deviné la sainte et belle mission que Dieu donne à la femme dont l'artiste a fait l'élue de son cœur? Avait-elle compris ce qu'il doit y avoir d'amour idéal, de bonté céleste, de dévouement profond dans l'âme où l'homme de génie puise tout, bonheur, gloire, amour? Avait-elle senti qu'il y a toujours dans la route agitée d'un artiste une femme près de laquelle il s'arrête en rêvant, dans laquelle il reconnaît ses rêves, à qui il tend la main comme à un ange, à qui

il demande le repos du passé et le bonheur de l'avenir, et qu'il suffit d'un peu d'amour de cette femme pour élever l'artiste, et de son oubli pour tuer l'homme ?

A cette époque déjà, Giorgione ne voyait plus Titien ; ce bonheur de jeunesse avait disparu, cette intimité de l'ami n'était plus là pour recevoir ce qui débordait de son cœur, que ce fût joie ou chagrin, plaisir ou douleur. Quant à Pietro Luzzo, c'était pour le peintre plus qu'un élève ; mais ce n'était pas encore un ami. Il avait donc besoin de partager sa vie avec quelqu'un, et quand il vit cette femme il remercia Dieu de la lui avoir envoyée.

A compter de ce jour, Giorgione oublia tout, excepté la peinture, la seule rivale de sa nouvelle maîtresse, pour cette femme qu'il avait montrée à son élève. Il l'aimait de ce double amour que nous avons essayé de faire comprendre : avec le double cœur, pour ainsi

dire, du peintre et de l'homme, amour tantôt idéal, tantôt réel, chez lequel la passion du corps n'exclut pas la poésie de l'âme, où la femme est ange quand l'artiste rêve, et redevient femme quand l'artiste redevient homme. Elle suivait donc sa vie, elle marchait donc dans sa gloire. Quant à lui, il était heureux comme quand on croit et confiant comme quand on aime. Ainsi, à mesure que son cœur avançait dans cette passion, son talent semblait suivre une autre voie. Quelle que soit la femme en qui l'on place son amour, du moment où l'âme la trouve assez pure pour s'y refléter, ce qu'elle lui inspire est toujours saint : alors aux Psyché, aux Vénus succédèrent, pendant quelque temps, Saint Sébastien et son Martyre, Jésus-Christ et son Calvaire. Ce dernier, surtout, est empreint d'une poésie toute nouvelle chez l'artiste ; près de Jésus est un homme qui l'insulte, et, de l'autre côté, sainte Véronique recueille avec un

linge les gouttes de sang qui tombent du front du martyr.

Nous l'avons dit, Giorgione était confiant comme tous les nobles cœurs, comme tous les grands hommes, et quand il quittait son atelier, quand, pour le côté matériel de l'art, il était forcé de s'absenter, d'aller faire le portrait de quelque grand seigneur ou de quelque grande dame, Pietro Luzzo restait seul avec celle que Giorgione n'eût pas voulu quitter un seul instant, non par crainte, mais par amour.

Alors, pendant les heures d'absence, qui sait quels furent les mots, les moyens, les ruses dont se servit l'élève pour prendre à son maître le trésor de son cœur, qu'il lui confiait! Insoucieux et gai, Giorgione rentrait le soir rapportant à la maison le tribut de son travail, rapportant à sa maîtresse le tribut de sa gloire, ne soupçonnant pas, quand il la voyait baisser les yeux, qu'elle eût quelque chose à

cacher, et croyant qu'il y a plus de nobles sentiments que de mauvais qui font baisser les yeux à une femme. Puis, les soirées se passaient, non plus fiévreuses et agitées, mais calmes, douces, pleines de rêveries et d'amour de la part de Giorgione, qui aimait comme un enfant malgré sa vie passée. Dieu laisse souvent, dans le fond du cœur de l'homme, un peu de ce parfum du ciel sur lequel les passions glissent sans l'atteindre et qui, à un jour dit, s'exhale pur comme la foi sa sœur, et remplit la vie de douces extases.

Les premiers moments de cet amour avaient été bien heureux pour Giorgione, et il y avait déjà longtemps qu'ils avaient cessé de l'être pour sa maîtresse, que lui croyait encore à ce bonheur. Cependant, quelque puissante sur elle-même que fût cette femme, il y avait des fois, nous l'avons dit, où le regard de son amant la faisait rougir par un restant de honte, où son baiser semblait lui brûler le

front. Mais Giorgione croyait, et ne voyait rien.

Un soir cependant, il n'y eut plus à douter; quand il rentra, croyant trouver la main de son ami et la bouche de sa maîtresse au seuil de la maison, il ne trouva rien; tout avait disparu. Il voulut d'abord douter, car l'homme doute toujours, surtout du malheur; mais quand les heures se furent passées, le doute s'enfuit à son tour. Alors il resta seul, anéanti, épuisé comme celui à qui une main de fer viendrait d'enlever le cœur, pâle comme une statue, interrogeant tous ces objets qui lui souriaient la veille quand le regard de cette femme les animait, mais qui semblaient à cette heure, mornes et silencieux, porter les ombres de sa douleur. Il y a de ces coups devant lesquels s'éveille l'amour-propre et qu'on veut venger avec son épée; mais il y a de ces désespoirs inattendus contre lesquels la volonté s'épuise, devant lesquels le courage

tombe, et Giorgione ne pensa même pas à tuer Pietro Luzzo.

Il restait donc cloué à sa place, sans un mot, sans une pensée, immobile comme un homme frappé de la foudre au milieu de cette obscurité froide et triste des grandes salles; mais enfin il se leva, doutant encore, croyant à un rêve, touchant tous les objets, parcourant toutes les chambres; puis il arriva à celle que la veille encore habitait sa maîtresse. Tout était à sa place; la divinité, en le quittant, n'avait rien emporté du sanctuaire, si bien que tous les souvenirs avaient des formes et que le pauvre délaissé pouvait les toucher du doigt en les remuant dans son cœur. Il retrouva toutes ces choses auxquelles l'âme attache tant de charme quoiqu'elles rappellent un cœur ingrat, mais à qui on ne peut en vouloir puisqu'on l'aimait. Il revit ses ébauches qui toutes lui rendaient une forme, lui retraçaient une pensée de cette femme; il toucha

tout, surtout ce qu'elle préférait; puis, quand il se fut assuré qu'il vivait et que son malheur était réel, il s'assit au milieu de ses souvenirs, et, le premier moment de douleur étant un peu calmé, il se mit à rêver; puis, à mesure que le cœur retrouvait quelque chose du passé, ses yeux se mouillaient de larmes, et, comme les souvenirs abondaient, au bout d'une heure il pleurait comme un enfant.

Certes, si celle qui le jetait dans cette douleur eût pu voir cet homme si fort et si puissant pleurer sans un reproche, souffrir sans une plainte sur elle, elle fût venue se jeter à ses pieds comme Madeleine aux pieds du Christ en criant: « Pardon! » et Giorgione eût pardonné; mais, pendant qu'il souffrait seul, elle était heureuse avec un autre; ce qu'elle lui disait auparavant, elle le disait à son rival; cet amour dont elle l'avait entouré, elle le prodiguait à Pietro Luzzo sans retenue, sans

crainte, sans pudeur. C'était infâme à penser, mais cela était ; et ce fut à cela que Barbarelli pensa toute la nuit. Les ombres étaient descendues, l'atelier était sombre et silencieux, pas un chant au dehors, pas un murmure au dedans. Giorgione se leva : ayant peur de son isolement, il vint à la porte écouter s'il n'entendrait point le pas qu'il eût donné dix ans de sa vie pour entendre, la voix qu'il eût payée de son éternité ; mais ce fut toujours le même calme, sombre comme la nuit, froid comme la tombe.

Alors il pensa que, s'il restait ainsi, il allait mourir ; et peut-être ne voulait-il pas mourir seul, peut-être avait-il un espoir ou nourrissait-il une vengeance : il sortit. Venise était belle, son ciel était bleu, sa lune était calme, son air était frais ; rien au dehors ne lui rappelait sa tristesse du dedans. L'homme qui souffre croit toujours trouver la nature souffrante autour de lui ; il pense, dans son cha-

grin égoïste, que tout partage sa douleur; et rien ne lui fait mal, quand, ainsi que Giorgione, il erre en pleurant, la nuit, comme le chant d'un passant attardé qui rentre joyeux et insouciant. Il se promena longtemps sans but, sans espoir, puis le jour vint. Venise se réveilla belle devant le soleil comme elle l'avait été devant la nuit; le bruit, les chants recommencèrent; tout reprit la vie avec ses passions, avec ses rêves; tout s'anima pour mourir de nouveau le soir, et Giorgione, qui avait besoin d'être seul, rentra quand le jour reparut. Le cœur lui battait fort en revenant, il pouvait retrouver celle qu'il avait perdue. La maison était déserte comme la veille.

Dans les commencements d'une douleur et surtout d'une douleur violente, le désespoir soutient les forces; mais il arrive un moment où ces forces succombent, où le délire envahit l'esprit, où la fièvre brûle le corps, et

quand les amis de Giorgione vinrent le voir, ils le trouvèrent fiévreux, haletant, hagard sur son lit de douleur qui sera bientôt son lit de mort. A partir de ce moment, sa pensée disparut sous la souffrance physique; et les ressorts de l'âme une fois rompus, les organes du corps se brisèrent.

Mais, comme il était d'une organisation forte, il lutta plus longtemps contre la maladie, c'est-à-dire qu'il souffrit davantage; puis au bout de quelques jours il mourut, âgé de trente-quatre ans.

Quand il fut mort, les médecins constatèrent qu'outre la maladie morale qui avait rongé l'âme, sa maîtresse lui avait donné une maladie physique qui lui rongeait le corps.

Sept ans après la mort de Giorgione, Pietro Luzzo da Feltro, qui était disparu, comme

nous l'avons dit, avec la maîtresse du pauvre Barbarelli, et qui n'avait point reparu, fut, à la suite d'une escarmouche qui avait eu lieu près de Zara, retrouvé mort sur le champ de bataille. Il s'était engagé comme volontaire dans l'armée vénitienne, et était devenu capitaine de deux cents soldats.

FIN.